

JUAN FRANCISCO SANS Y RUBÉN LÓPEZ CANO

Coordinadores

**Música popular
y juicios de valor:**
una reflexión
desde América Latina





colección de musicología latinoamericana
francisco curt lange

Música popular
y juicios de valor:
una reflexión
desde América Latina



Música popular
y juicios de valor:
una reflexión
desde América Latina

JUAN FRANCISCO SANS Y RUBÉN LÓPEZ CANO

Coordinadores

Fundación Celarg

Colección de Musicología Latinoamericana
Francisco Curt Lange

Consejo de publicaciones

Roberto Hernández Montoya
Leonardo Bracamonte
Boris Caballero
Tania Scott
Pedro Sanz

Comité Asesor de la Colección

Rubén López Cano
Adriana Orejuela
Juan Francisco Sans
Pablo Sotuyo Blanco
Aurelio Tello

Director de la Colección

Alejandro Bruzual

Responsable de esta edición

Boris Caballero

Traducción

Douglas Méndez (ensayos de Felipe Trotta y Heloísa de Araújo Duarte Valente)

Corrección

Ricardo Gondelles

Diseño de la colección, diagramación y portada

David Morey

Impresión

Fundación Imprenta de la Cultura

Imagen de portada

Enrico Armas, *Sin título*, 1985
Colección Celarg

©Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 2011

Hecho el depósito de ley Lf 16320117802161

ISBN 978-980-399-021-3

Casa de Rómulo Gallegos

Av. Luis Roche, cruce con Tercera Transversal,

Altamira. Caracas 1062/ Venezuela

Teléfonos: (0212) 285-2990/ 285-2644

Fax: (0212) 286-9940

Página web: <http://www.celarg.gob.ve>

Correo electrónico: publicaciones@celarg.gob.ve



Impreso en Venezuela

Sobre la colección

La Colección de Musicología Latinoamericana Francisco Curt Lange forma parte de las ediciones que lleva adelante la Coordinación de Publicaciones del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (Celarg), con la finalidad de dar a conocer aspectos relacionados con el quehacer cultural, social y político de América Latina y el Caribe, y de contribuir a la integración y el conocimiento mutuo de nuestros países.

La colección se concibe como homenaje al musicólogo Francisco Curt Lange, quien en muchos sentidos propició el estudio de la música continental, retomando así el espíritu de su *Americanismo musical* (1934), que recalca la doble condición de independencia musical e interdependencia de los países latinoamericanos. Se busca entonces, a través de su ejemplo, convocar a estudiosos de todos los países de América Latina y el Caribe a integrar esfuerzos por consolidar una musicología propia, que responda a nuestras necesidades y características socioculturales.

La Colección de Musicología Latinoamericana Francisco Curt Lange hará énfasis en investigaciones que aborden aspectos relativos a diversas naciones del conjunto, así como contribuciones al conocimiento y reconceptualización de los períodos históricos de la música

continental. Por otra parte, se contemplarán trabajos de archivo y recopilaciones hemerográficas que tengan que ver con el tema y la crítica musical en la región. Se aspira a reeditar obras agotadas o fuera de circulación, de particular valor histórico, lo cual permitirá renovar su lectura y el interés por nuevos trabajos musicológicos.

Se incluirán trabajos que atiendan los diversos registros musicales, tanto de música académica e histórica como de las diversas manifestaciones populares: folklórica, tradicional, urbana, con interés en trabajos que atiendan los nuevos contextos mediáticos y de masas, e intenten abordar influencias recientes de orígenes diversos. Se dará cabida a la reflexión y al análisis de los cambios en las condiciones sociomusicales, producto del reciente ordenamiento geopolítico de la región. Finalmente, se favorecerán aproximaciones novedosas, trabajos multidisciplinarios y metodologías que incluyan el más reciente instrumental crítico de la musicología, las humanidades y las ciencias sociales. La colección pondrá especial cuidado en la calidad de la escritura y en la efectividad intelectual de sus publicaciones.

El Comité Editorial

Presentación

En muchos sentidos, esta primera publicación de la Colección de Musicología Latinoamericana Francisco Curt Lange, del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, reúne buena parte de los objetivos que nos propusimos con este proyecto editorial. Primero que nada, el hecho de reunir artículos de intelectuales provenientes de diversos países del continente –incluyendo Brasil– fortalece la idea de un punto de enunciación propio, pero no reductivo o en conciliación, sino plural y complejo. Se reafirma, de este modo, la voluntad de producir pensamiento teórico a la medida de nuestras necesidades socioculturales, y el deseo de ejercitar la discusión activa –de hecho el libro surge de las dinámicas previas a una reunión de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular– con el convencimiento de que solo a través de un diálogo intenso podremos construir un campo de estudio más fuerte y auténtico.

Por otro lado, los autores seleccionados provienen de diversos paradigmas de estudio, todos interesados en descifrar los contornos y la proyección de las músicas populares, demostrándose una transdisciplinariedad –evidente en los títulos de los artículos– que, si bien

está acorde con la visión académica más reciente, se aviene pertinentemente a nuestra complejidad cultural. Es decir, podemos pensar que la producción musical del continente, profundamente interpenetrada de fuentes y registros diversos e inestables, y más allá de la evolución de la musicología de Europa y Norteamérica en tiempos “pos-modernos”, requiere una mirada múltiple que sobrepase la actitud tradicional de la musicología. Finalmente, este libro aborda un ámbito de estudios relativamente novedoso, a la vez que revaloriza en tensión el concepto de “lo popular”, intentando deslindar sus múltiples acepciones internas, lo que se hace imperativo para comprender realidades cambiantes y los vínculos de ida y vuelta de nuestras sociedades con el mundo contemporáneo. Y el punto de partida es el espinoso tema del “juicio de valor” y sus relaciones con la investigación misma de la música.

El libro se plantea casi como un coloquio entre los investigadores involucrados –lo que le aporta frescura a la intensidad teórica aquí desarrollada–, que parte de un diagnóstico común, previo a la propuesta de ubicar el juicio de valor en la dinámica investigativa: la necesidad de apreciar a plenitud como objeto de estudio el mayor rango posible de manifestaciones musicales, muchas de las cuales quedaban, hasta ahora, prácticamente excluidas de la atención de la musicología. En esta dirección, los coordinadores afirman que la música académica ha sentido “desdén” por la música popular, que las “buenas conciencias” han despreciado los “productos comerciales”, y han intuido –con Bourdieu– que quizás esto se debiera a una percepción “de clases indecentes”, señalándose ahí un enfrentamiento social oculto. Si bien esto resulta una posición atractiva como punto de partida, precisamente, es al mismo tiempo una valoración extremadamente determinante, que es discutida por algunos de los autores incluidos en la selección.

Habrá que convenir, no obstante, que si apoyamos con este primer volumen –que será emblemático de la colección– la apertura del

campo y la discusión de sus “valores”, en un ejercicio pleno de pensamiento académico sobre lo popular –no hay que obviarlo–, en toda Latinoamérica contamos con una notoriamente deficiente bibliografía de musicología “tradicional”. No se podría decir que hemos llegado a una caracterización propia del campo, ni siquiera en los términos de esa mirada limitada que ahora se critica con justa razón. Por tanto, no creemos que sea pertinente definir un camino único transdisciplinario de ahora en adelante, ni que el enfoque deba ser monumentalizador de las músicas populares, ni de sus peculiares contextos de producción, sino que queremos favorecer la presencia de múltiples acercamientos a la cultura musical, con solidez suficiente para definir riquezas y flaquezas de los nuevos tópicos de indagación, incluyendo los todavía tan necesarios análisis –nos referimos específicamente al musical– históricos, comparativos (también intracontinentales), biográficos, además, claro está, del estudio de archivo, catalogación de fuentes y ediciones musicales críticas e interpretativas, aspectos tan necesarios para sentar las bases de un conocimiento más sólido y amplio de nuestra realidad musical, como ya han advertido notables investigadores anteriores.

Queremos resaltar, de paso, que los coordinadores de este libro forman parte del comité asesor de nuestra colección y, por tanto, de este nuevo esfuerzo editorial que se proyecta desde Venezuela. Es así como sus artículos incluidos aquí se ofrecen como una estupenda presentación de estos autores. La profundidad y lo vasto del aporte realizado a los estudios musicales por el musicólogo mexicano Rubén López Cano, así como el rol central que ha adquirido Juan Francisco Sans en el medio musical venezolano como ejecutante, compositor, investigador, docente y editor, nos enorgullece en muchos sentidos.

Damos entonces por inaugurada esta nueva colección, que rinde homenaje al gran maestro del latinoamericanismo musical, Francisco Curt Lange, quien residiera durante años en Venezuela,

12 / PRESENTACIÓN

convocando desde estas páginas iniciativas similares a las suyas, para que logremos entre todos consolidar el esfuerzo del Celarg de darle notoriedad editorial y vasto público al pensamiento sobre las manifestaciones musicales, los hechos y los músicos del continente.

Dr. Alejandro Bruzual
Director de la Colección de Musicología Latinoamericana
Francisco Curt Lange

Prólogo



Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina

Durante el mes de diciembre de 2007 se suscitó en el foro electrónico que mantiene la IASPM-AL (siglas en inglés de la rama latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular) un acalorado debate acerca de la pertinencia o no de los juicios de valor dentro del ámbito de la música popular. La discusión tuvo como punto de partida algunas desavenencias surgidas en torno a las hieráticas posiciones estéticas que en su tiempo mantuvo Theodor Adorno (1903-1969) respecto de este tipo de música. La conversación se centró rápidamente en la legitimidad de los juicios de valor en las investigaciones sobre música, un punto por demás sensible, sobre todo si se tiene en cuenta el inveterado desdén a la que fue sometida la música popular en la academia hasta hace relativamente muy pocos años. Dieciocho personas participaron en el intenso intercambio electrónico que se prolongó del 9 al 28 de diciembre de ese año. Allí interactuaron creencias y subjetividades sobre la música popular latinoamericana en un contexto real, y se reflexionó sobre temas y preguntas sumamente interesantes como quién, cómo, cuándo y dónde debe formularse el juicio estético sobre la música popular; o si el estudioso puede proyectar su propio juicio sobre

la música que estudia, o si más bien debería limitarse a informarnos acerca de la valoración estética que hacen los consumidores de ella, o incluso analizar cómo es y de qué forma se aplica.

Si es legítimo proponer juicios de valor sobre la música popular latinoamericana, ¿será posible entonces establecer un canon, una suerte de “museo imaginario” de obras musicales populares como el que soñó Franz Liszt para la música clásica centroeuropea? Pero si, como dicen los críticos al canon, éste refleja las pretensiones de legitimidad del grupo social que lo postula, ¿es posible entonces establecer un solo canon para la gran variedad de músicas populares latinoamericanas que son degustadas por una gran variedad de grupos sociales? Si la valoración estética tiene mucho que ver con las aspiraciones del grupo que la propone, ¿en qué medida se relaciona el juicio estético con la formación musical de las identidades sociales o individuales? ¿No formaría parte el investigador de una de esas identidades que intentan construirse a partir de lo que escuchan o leen? ¿Y qué hay de todas esas músicas “sucias”, “degradadas”, “degradantes” y negadas por las buenas conciencias (que en estos temas abundan en nuestra región), ya sea porque son “productos comerciales” que solo quieren vender, o porque reflejan un mal gusto de “clases indecentes” y que, sin embargo, miles de latinoamericanos escuchan, degustan y viven intensamente todos los días? ¿Cómo se ejercería el juicio estético de estas músicas? ¿Tendrá alguna relación el juicio estético con los conflictos de clase que se viven cotidianamente en Latinoamérica?

Éstas y otras preguntas fueron atendidas durante una larga discusión que puso en evidencia que el problema de los juicios estéticos está estrechamente ligado a las posturas epistemológicas que sostienen los investigadores respecto de su objeto de estudio. Particularmente sirvió para mostrar una contradicción entre los cambios teóricos y metodológicos que propone y promulga la musicología popular como nueva área de conocimiento, y los paradigmas cognos-

citivos reales que asumen algunos de sus cultores en el continente latinoamericano.

El debate en sí mismo se constituyó en una demostración fehaciente de que a los investigadores latinoamericanos nos inquietan profundamente los aspectos más conceptuales de nuestro trabajo, a pesar de la queja constante de que no producimos teoría, o de que la consumimos acríticamente de Europa y Norteamérica. Una vez finalizado el debate propusimos a los participantes realizar un trabajo colectivo tomando como base las posiciones que cada uno sostuvo a lo largo del mismo. Las contribuciones que encontramos en este libro son precisamente el fruto de esa preocupación. Son ocho los artículos escritos especialmente para esta publicación por Christian Spencer Espinosa, Federico Sammartino, Felipe Trotta, Claudio Díaz, Julio Mendívil, Heloísa de Araújo Duarte Valente, Rubén López Cano y Juan Francisco Sans, de países tan distantes como Chile, Argentina, Brasil, México, Perú y Venezuela. De ahí deriva quizás el valor ecuménico que eventualmente pudiera tener esta compilación, donde se expresan visiones y posiciones encontradas respecto del mismo problema: la música popular latinoamericana y los juicios de valor. Creemos que todas estas contribuciones dan luz sobre el delicado papel que juegan los juicios de valor en la música popular, y de la importancia que esto ha tenido específicamente en la formación del canon de la música latinoamericana actual.

El primer trabajo del libro –titulado «*Ser o no ser, he ahí el dilema. Reflexiones epistemológicas en torno a la relación entre ciencia y musicología*»– corresponde a Christian Spencer Espinosa, quien ofrece una reflexión sobre el vínculo entre la musicología y la ciencia a partir de los postulados de la sociología del conocimiento científico, esto es, sitúa el problema de los juicios de valor en el marco de la musicología en tanto ciencia. Su argumento principal parte de que la musicología se constituyó desde sus inicios como una disciplina dualista –con una visión histórica y otra sistemática– que fue capaz

de asimilar un importante bagaje conceptual a través de la influencia que recibió de las ciencias experimentales y sociales. Para Spencer, este bagaje se diluyó en la segunda mitad del siglo xx en la fragmentación epistemológica y la multiplicación de objetos de estudio y métodos, dejando el uso del término *ciencia* como un mero adjetivo para la legitimación social del conocimiento producido por la musicología. Este autor comienza su trabajo exponiendo los principales momentos históricos que vinculan la idea de ciencia con la actividad musicológica, descritos en el contexto de la instalación progresiva de un dualismo gnoseológico que se rompe sólo en la segunda mitad del siglo xx. Luego revisa el legado conceptual de la ciencia en la musicología, materializado en el uso de teorías y métodos, estilos de escritura, interdependencia disciplinaria (interdisciplinariedad) e influencia de la comunidad de investigadores como realidad social determinante. Finalmente presenta una reflexión acerca de la importancia que ha tenido la ciencia en la demarcación de los límites de la musicología, valorando críticamente su relevancia y sugiriendo una nueva demarcación para ella.

Por su parte, Federico Sammartino nos plantea en «Estética, teoría crítica y estudios etnográficos de la música popular: algunas propuestas» la pregunta de si es posible la formulación de los juicios estéticos en la música popular, sobre todo teniendo en cuenta la creciente *estetización* –no solo del arte, sino de la vida misma– que tiende a magnificarse en las manifestaciones de la música popular. Siendo que la definición tradicional de estética de la música ha perimido hace ya tiempo –lo cual imposibilita siquiera hablar de la *música en sí*–, surgen nuevos aspectos que parecen ocupar su lugar: desde la coreografía en un recital, pasando por el *packaging* de un CD, hasta la edición de un videoclip. Sin duda, la crisis de representación que desde las vanguardias heroicas hace mella en el arte, ha hecho también su aparición en los estudios de música popular, pero poco se ha hecho por intentar comprender las implicaciones que ella

ha tenido. Para sustentar sus afirmaciones, Sammartino retoma las nociones de crítica de la ideología y la totalidad social formuladas por Walter Benjamin y Theodor Adorno respectivamente, y los aplica a su propio trabajo de índole etnográfica en Estancia La Candelaria (Córdoba, Argentina), con el propósito de recuperar los juicios estéticos en el estudio de la música popular.

Felipe Trotta aborda en «Criterios de calidad en la música popular: el caso de la samba brasileña» las estrategias de construcción de valores en la música popular, ejemplificando sus contradicciones con un análisis detallado de la samba en Brasil, género referencial en la formación de la identidad musical nacional de ese país. Trotta parte de la idea de que los criterios aplicados a la construcción del valor en la música popular han sido derivados primordialmente de la música erudita, que sirve de apoyo simbólico y estético para la práctica musical. Esos criterios son confrontados con otros desarrollados específicamente en el contexto de las prácticas de la música popular, tales como la valoración positiva de la tecnología y de la modernidad, y el énfasis cuasi omnipresente de la necesidad de algún tipo de participación corporal más explícita, sea a través de la danza o del canto. La valoración del cuerpo y de la danza hace emerger inevitablemente la temática de la sexualidad, que va a operar en la música popular de forma ambigua, ora estableciendo valores positivos, ora atacada ferozmente. La contradicción revela un conjunto de disposiciones morales y éticas que están siempre asociadas a la construcción del valor estético y a la formulación de juicios, tornando más complejo el problema.

El trabajo de Heloísa de Araújo Duarte Valente «Sobre pastas, paquetes de bizcocho, o... de cómo el apetito musical es construido, fijado y transformado por los medios» prosigue una línea de investigación de la autora en temas que conciernen específicamente a las relaciones entre la canción y los medios, ya expuestos anteriormente en trabajos como *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*

(Annablume, 1999); *As vozes da canção na mídia* (Via Lettera/Fapesp, 2003); *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção* (Via Lettera/Fapesp, 2007); y *Canção d'Além-Mar: o fado e a cidade de Santos* (Realejo/CNPq, 2008). La autora analiza en este trabajo particular los juicios de valor en relación con los hábitos de escucha, las tecnologías, las mutaciones del disco (entendido como medio), el regreso triunfal del disco de larga duración (elepé) y la formación del álbum musical personalizado.

Los juicios de valor impregnan inevitablemente los textos académicos en la musicología, independientemente del paradigma desde el cual se emite el discurso: tal es la tesis que mantiene Juan Francisco Sans como presupuesto principal en su trabajo «Musicología popular, juicios de valor y nuevos paradigmas del conocimiento». Sans argumenta en favor de la perspectiva epistemológica que ofrece la musicología popular, que rescata la transdisciplinariedad, la intersubjetividad, el consenso social, el constructivismo y la axiología como criterios válidos en una investigación. En tal sentido, identifica a la musicología popular con la llamada “musicología postmoderna”, y propone extender sus postulados para aplicarlos a la disciplina en su conjunto, y no únicamente al campo de la música popular.

Claudio Díaz se da a la tarea de indagar en «Música popular, investigación y valor» en el proceso de legitimación y dignificación de la música popular a partir de valores estéticos, éticos, culturales, patrimoniales, políticos, etc. Díaz presume que resulta imposible un abordaje analítico o crítico de la canción popular que no esté atravesado de alguna manera por el problema del *valor* de su objeto, teniendo en cuenta que dicho problema forma parte de la fundación misma del campo de la musicología popular. En su trabajo, Díaz propone entonces considerar la producción y el consumo de música popular como *prácticas sociales*, pero en particular, como *prácticas discursivas*, en la medida en que forman parte de la *producción simbólica* o, más específicamente, de lo que Pierre Bourdieu ha llamado las *luchas*

simbólicas. La adopción de este punto de vista implica plantear de una manera diferente el problema del valor de las músicas populares. En la medida en que toda práctica musical está socialmente condicionada, lo que estaría en discusión no es el *valor* de una música, sino los procesos de *adjudicación de valor* que siempre se desarrollan sobre la base de criterios socialmente contruidos en el marco de sistemas de relaciones específicos que es necesario analizar. Dicho en otros términos, el punto de vista que se propone para este acercamiento al problema del valor en relación con la música popular, no es el de la crítica musical o literaria, sino el de la sociología y el análisis del discurso.

Si bien la aplicación de juicios de valor es un fenómeno intrínseco a los procesos estéticos, su papel dentro de los discursos académicos sobre la música no está del todo claro, ya que no todos incluyen necesariamente valoraciones estéticas, y cuando lo hacen, no las emplean del mismo modo. Tal es el punto de partida que propone para su análisis del tema Rubén López Cano en «Juicios de valor y trabajo estético en el estudio de las músicas populares urbanas de América Latina». Para López Cano, los juicios de valor en la investigación funcionan principalmente como: a) narrativas de legitimación disciplinar; b) dramatización eufemizada de los conflictos sociales con los que se gestionan las disputas de clase; o c) postulados encubiertos que determinan los procesos de inferencia lógica. En todo caso, el estudio de una práctica musical no debería determinarse necesariamente por su valoración estética ni por su estatus artístico. Factores como su relevancia social, su relación con otros problemas y discursos de investigación, su importancia dentro de las industrias culturales o su rol dentro de las luchas de clase por la hegemonía cultural son suficientes para ello. Expresar el juicio personal sobre la música que estudiamos no es un problema de derecho, sino de pertinencia, oportunidad, conciencia, responsabilidad y solvencia profesional del investigador. Es necesario hacerlos conscientes, problematizarlos

e insertarlos dentro del mismo proceso de investigación, ya sea como objeto de estudio directo (como el caso de la historia de la recepción o crítica al canon) o en el análisis epistemológico del propio trabajo. Según López Cano, no se trata de privarnos de dar nuestra opinión sobre la música que estudiamos, sino de cobrar conciencia de que el juicio estético no necesariamente es un acto de *producción de conocimiento*, hecho que debería estar claro en la práctica de investigación.

Finalmente encontramos el trabajo de Julio Mendívil titulado «¿Juicios de valor? Orgullo y prejuicio en los estudios sobre música. Una reflexión desde la etnomusicología». Allí Mendívil revisa tres posturas referentes a la conveniencia o no de emitir juicios de valor en las investigaciones musicales. En concordancia con el relativismo cultural afín a la etnomusicología reciente, el autor propone que –aun siendo imposible librarse de los propios valores al momento de investigar– el etnomusicólogo debe procurar actuar de la manera más neutral posible durante sus pesquisas, evitando recoger en sus escritos juicios de valor no pertenecientes a los grupos productores y consumidores de la música en cuestión.

La discusión animada que se dio en el foro electrónico de la IASPM-AL puso en evidencia también un factor que ninguno de los que participaron en ella imaginaba: el tema de los juicios de valor es una preocupación que comparten especialistas de toda Latinoamérica. Es por ello que este volumen pretende aportar material de reflexión para esas inquietudes al tiempo que quiere convertirse en el primero de varios proyectos regionales de largo alcance que atiendan problemas de la música popular con una mirada amplia, que no se agote en discusiones locales, sino que integre miradas transnacionales. Que la globalización no sea solo un mega-supermercado mundial donde unos venden y otros compran, depende de que logremos continuar la articulación de comunidades de especialistas transnacionales y desterritorializadas que piensen sus objetos de estudio desde miradas transversales. Esperamos que, a través de la IASPM u otro organismo, se

sigan produciendo en el futuro materiales de amplio interés como el presente.

No queremos terminar esta introducción sin agradecer de manera profunda a quienes participaron en el foro de IASPM-AL, y cuyos comentarios fueron los inspiradores de este libro: Agustín Ruiz, Alejandro Madrid, Alfonso Padilla, Chalena Vásquez, Diego Madoery, Eleazar Torres, Fredy Moncada, Juan Pablo González, Lucio Raïfal, Martha Tupinambá de Ulhôa, Paula Mesa y Wander Nunes Frota, además de quienes escribieron para este volumen. Asimismo, hay que reconocer la extraordinaria disposición del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (CELARG) —especialmente en las personas de Boris Caballero y Alejandro Bruzual— para publicar este texto, y dar inicio así a la Colección de Musicología Latinoamericana Francisco Curt Lange, que auguramos será de enorme trascendencia para la reflexión sobre la música del continente. Por último, queremos dar las gracias a Ricardo Gondelles por el cuidado trabajo de revisión del texto.

Juan Francisco Sans y Rubén López Cano.

Agosto de 2009



CHRISTIAN SPENCER ESPINOSA

Ser o no ser, he ahí el dilema.

Reflexiones epistemológicas en torno a la relación entre ciencia y musicología

*Las declaraciones acerca de si la disciplina resultante
es humanística o científica en su orientación,
quizá se puedan dejar de lado de una vez por todas*

Timothy Rice

*Quizá sea necesario que los sociólogos se pongan de acuerdo
sobre principios elementales que aparecen como evidentes
para los especialistas en ciencias de la naturaleza
o en filosofía de las ciencias,
para salir de la anarquía intelectual a la que están condenados
por su indiferencia ante la reflexión epistemológica*

Pierre Bourdieu

Introducción

La idea de *ciencia* constituye sin lugar a dudas uno de los pilares fundamentales de la modernidad occidental. Forjada bajo el alero del racionalismo iluminista del siglo XVIII y comprendida como una herramienta para controlar e imitar la naturaleza, la ciencia fue uno de los

ejes elementales para la construcción y legitimación de las ideas de “progreso” y “tecnología”, y su impacto superó con creces el período circunscrito a la ilustración europea, para instalarse en la posmodernidad como un tema relevante. Al mismo tiempo que su avance generó logros materiales, la actividad científica originó una profunda discusión sobre el conocimiento mismo. ¿Cómo conocemos lo que conocemos? ¿Qué es lo que define lo científico, el diario quehacer o las hipótesis probadas en el laboratorio? ¿Importan acaso las opiniones de los investigadores en el trabajo que realizan los científicos? ¿Y existe alguna posibilidad de cambiar los métodos de trabajo según el objeto que se estudie? Muchas de estas preguntas pasaron a formar parte del acervo reflexivo de la ciencia de los siglos XIX y XX y terminaron por influir en campos del saber distintos a aquellos comprendidos en las ciencias “duras” –química, biología o física– como la psicología, la sociología, la historia y, más tardíamente, la musicología.

El trabajo que presento a continuación constituye una reflexión general sobre la relación entre esta idea de ciencia y la disciplina musicológica, desde el punto de vista de la sociología del conocimiento científico y, en menor medida, de la filosofía de la ciencia. Escojo esta perspectiva porque estas ramas estudian la forma en que el investigador se aproxima al conocimiento, tratando de definir de qué manera conoce lo que conoce dentro de ciertas fronteras establecidas por él mismo y por la comunidad a la que pertenece. En esta línea, asumo los postulados de la sociología de la ciencia de los últimos treinta años, para la cual el conocimiento humano se produce de manera colectiva al interior del desarrollo de una comunidad (véase Echeverría 2003, pp. 274-325), y dejo de lado un posible abordaje *desde* la musicología, la etnomusicología o la ciencia misma, aunque me refiera a ellas regularmente. Para lograr este análisis utilizo las ideas de algunos autores europeos, estadounidenses y sudamericanos pertenecientes al campo de la etnomusicología y de la –cada vez menos llamada– “musicología histórica”, aunque estos últimos solo de manera referencial.

Mi interés por este tema proviene de tres áreas distintas. Primero, de mi formación y experiencia en el campo sociológico y etnomusicológico, donde he ejercido la investigación en proyectos de carácter académico y profesional entre los años 1997 y 2010. Segundo, de las discusiones sostenidas en el contexto de mis estudios de doctorado en la Universidad Complutense de Madrid, que me motivaron a presentar mis primeras ideas en el VII Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular–Rama Latinoamericana (IASPM-AL), realizado en La Habana en 2006. Y, finalmente, de la experiencia adquirida en congresos de musicología, etnomusicología y música popular durante la última década, tensionados o profundizados por mi pertenencia a la IASPM-AL desde 1997.

Desde esta triple vertiente intento ofrecer una somera introducción al tema de fondo de este trabajo –la generación del conocimiento musicológico– sin intentar en ningún momento un *estado de la cuestión* ni mucho menos entablar un ajuste de cuentas con todas y cada una de las vastísimas y espinosas teorías existentes en este campo. Con esta reflexión, por tanto, busco animar en la medida de lo posible la discusión acerca del estatus epistemológico de la musicología, debatiendo acerca de la frecuente aceptación acrítica de la idea de ciencia dentro de esta actividad. Parafraseando a Bachelard, me interesa someter a juicio el estado de *vigilancia epistemológica* de la disciplina, analizando tanto los aspectos heredados (y aceptados) de la ciencia como aquellos elementos puestos en tela de juicio durante los últimos cuarenta años (Bourdieu 2003, p. 121).

El trabajo está dividido en tres partes. En la primera delinea en cuatro estadios el proceso de configuración de lo que llamo el *dualismo gnoseológico* de la musicología –desde su nacimiento como *ciencia* hasta la ruptura epistemológica de los *popular music studies*–, remitiéndome indiferentemente a la musicología comparada y a la musicología histórica. En la segunda parte describo –de manera menos histórica– las *huellas* de la ciencia en la musicología, concentrándome

arbitrariamente en las *teorías y métodos*, la *escritura*, la *interdisciplinariedad* y la influencia de la idea de *comunidad científica*. Finalmente, en la sección de cierre, ofrezco dos reflexiones que buscan criticar la idea de ciencia en la musicología misma.

Cuatro momentos en la historia de la musicología con pretensión científica

Como ocurre con otras disciplinas pertenecientes al campo de las humanidades y las ciencias sociales, la musicología ha vivido en una sistemática y continua redefinición de los fundamentos del conocimiento que genera, los métodos en que se sustenta (de gabinete o de terreno) y la posibilidad de generalización de sus resultados. Puede decirse que estas preocupaciones, que se hicieron patentes en el siglo XIX para la mayor parte de las ciencias, la enmarcan dentro del contexto de surgimiento de las disciplinas modernas, nacidas al calor del enciclopedismo europeo y la creciente necesidad de extrapolar los hallazgos de las ciencias experimentales al campo social. Un ejemplo temprano de ello es el reclamo que el musicólogo alemán Friedrich Chrysander hacía en 1863, exhortando al resto de los investigadores a tratar la musicología como una ciencia por derecho propio, más allá de su mirada teórica a las cuestiones específicamente musicales (Duckles y Passler 2001, p. 489).

Desde su aparición como actividad *científica* –en el siglo antepasado– hasta la primera mitad del siglo XX, la musicología se desarrolló en cuatro estadios relativamente distinguibles. En el primero de ellos recibe la influencia del positivismo comteano y despliega sus primeras herramientas de análisis; en el segundo, intenta constituirse como una disciplina autónoma con algunos rasgos dualistas; en el tercero termina por dividirse en dos grandes áreas del conocimiento musical (musicología histórica y etnomusicología), aunque dicha

división se disuelve en la segunda mitad del siglo; y, en el último, se diversifica en varias ramas gracias a la aparición de vertientes musicales críticas desde el exterior y el interior de la disciplina. Estos momentos, evidentemente, no conforman una taxonomía histórico-temporal dicotómica o estática sino que corresponden a un conjunto de rasgos más o menos visibles que van apareciendo, desapareciendo o transformándose en distintos momentos de su historia.

En un primer momento, la musicología surge como una forma de delimitar las fronteras internas de los estudios empíricos próximos a lo social, acotándolas lo suficiente como para poder estudiar la música con los métodos de la ciencia. En efecto, los “métodos cuantitativos” que se consideraban válidos en el siglo XIX eran una extensión de aquellos heredados de la cultura griega: el carácter matemático y las relaciones numéricas de la música; la aritmética, geometría y astronomía del sonido; la acústica y física del sonido. La aplicación de estos “métodos” a la música quedó reflejada en la influencia del trabajo del anatomista y fisiólogo Hermann von Helmholtz en el campo de la psicología de la audición, y en las labores realizadas por el psicólogo y filósofo Friedrich Carl Stumpf. Estos trabajos dieron una explicación “tangible” a cuestiones estéticas “intangibles” por medio del tratamiento de los fenómenos musicales como sucesos con causas atribuibles, y configuraron así una mirada “determinista” del objeto sonoro (Duckles y Passler 2001, pp. 488-489).

En este contexto de cientificismo es cuando sale a la luz el conocido artículo del austro-bohemio Guido Adler (1885), titulado *Enfoque, método y objetivo de las ciencias de la música* (*Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*). Como se ha repetido insistentemente en los libros de musicología, esta publicación estableció por primera vez una distinción al interior de la musicología y la dividió en dos ramas bien compartimentalizadas: la *musicología sistemática*, que abarcaba cuestiones no históricas, como el estudio comparado de la música no occidental por medio del análisis musical, la composición,

la estética, la psicología de la música, la educación musical y el folclore, entre otras; y la *musicología histórica*, donde tenían cabida la historia de la música, la paleografía, el estudio de las formas musicales, la teoría de la música y la organología.

Aunque Adler aclaraba que se podía dar un enfoque histórico a la musicología sistemática, esta distinción terminó por instalar una división racional del trabajo en las investigaciones vinculadas al conocimiento de lo musical, estableciendo las bases para el surgimiento de una disciplina histórica y otra no histórica. Desde el campo de la filosofía de la ciencia, esto vino a prolongar en cierta forma la división gnoseológica que había quedado establecida en los siglos XVII y XVIII entre racionalismo (continental) y empirismo (inglés), posturas que habían dominado la escena intelectual durante décadas en la Europa preilustrada y que permanecían aún latentes en la doctrina de ciertos filósofos¹.

Debido a la hegemonía intelectual y orientación positiva que ostentó la historiografía decimonónica europea, la división cartesiana de la musicología en *histórica* y *sistemática* instaló explícitamente una diferenciación entre aquellas áreas más cercanas a la idea de ciencia (musicología histórica, según la noción de “historia” de dicha época) y aquellas más alejadas o no vinculadas directamente con la evolución sincrónica de la historia de la música (musicología sistemática). De este modo, aunque sin perjuicio de que cada investigador realizara sus propios trabajos de manera autónoma, el conocimiento construido por la musicología fue generado desde sus inicios a partir

¹ El empirismo, como sabemos, se convirtió en la principal inspiración, junto al realismo, para el surgimiento y desarrollo del positivismo comteano. Augusto Comte (1798-1857) rechazó la metafísica y promovió el conocimiento basado en la experiencia sensible, estableciendo la unidad del método o *certeza metódica* como única herramienta de fiabilidad. Una extrapolación del pensamiento empirista se aprecia en las periodizaciones hechas por Hugo Riemann y el mismo Adler, donde el material musical tiene un carácter inmanente y los elementos que identifican el “estilo” son analizados como unidades autónomas.

de una verdadera *dualidad gnoseológica*. De hecho, los primeros trabajos de musicología general (historia de la música) ocuparon un enfoque marcadamente histórico y pronto alcanzaron un sitial canónico en la disciplina, como los textos de Nicolás Etienne, Johann Nikolaus Forkel, François-Joseph Fétis y Jules Combarieu (Duckles y Passler 2001, pp. 489-490). En algunos países sudamericanos estos textos fueron traducidos al castellano y difundidos entre los sectores letrados, como en el caso de Chile².

Este primer momento fundacional instaló una forma de conocimiento bipartito que se vio reforzado por el desenvolvimiento de dos procesos acaecidos fuera de la musicología: primero, el asentamiento de las bases filosóficas de las ciencias humanas llevado a cabo a partir de las ideas del filósofo neoidealista Wilhelm Dilthey, que se ocupó de dotar a las ciencias *del espíritu* de un estatuto epistemológico definido; y luego, el giro hacia la antropología —a fines del siglo XIX— de una parte importante de la musicología alemana trasplantada a Estados Unidos, cuya doctrina, instituida por “fundadores” como Franz Boas o George Herzog, y continuada por sus discípulos, propició la incorporación del método comparativo. La penetración de este método en la musicología no histórica permitió la aparición de la *musicología comparada*, disciplina que aproximó la musicología a los archivos y legitimó un objeto de estudio vinculado al campo cultural occidental. Este importante hecho fue calificado por Tomlinson (2004, pp. 137-138) como un «producto de las concepciones europeas acerca de los otros».

² El *Semanario Musical* fue la primera publicación periódica sobre música en Chile. Iniciada en 1852, alcanzó a editar 16 números organizados en diez secciones, una de las cuales se titulaba «Biografías» y se refería a la vida y obra de artistas «de prestigio». El texto de esta sección fue tomado del libro *Biographie universelle des musiciens* (1835-1844) de Fétis (calificado por los editores como «el músico más sabio y laborioso de los que existen» [Nº 1, Abril 10, 1852, 2]) y apareció traducido como *Biografía universal de los músicos i bibliografía general de la música*.

Un segundo momento relevante lo constituye la consolidación de esta *dualidad gnoseológica*. A través de los intelectuales agrupados en torno al llamado Círculo de Viena, se estableció en Europa –entre los años treinta y cincuenta– un modelo de ciencia vinculado al positivismo, que propuso el *inductivismo* como método de trabajo. Este método, si bien estuvo orientado desde sus inicios hacia el fisicalismo, la lógica y el empirismo, cooperó en agudizar la visión de una ciencia empírica y otra social –como ocurría en la musicología–, o, en palabras de Reichenbach, a promover el estudio de las «relaciones internas» de la ciencia (estructura interna del conocimiento) versus las «relaciones externas» de ésta (características externas que se presentan al observador) (Echeverría 2003, pp. 24-36).

Así, la musicología comparada, que se convertirá posteriormente en la antecesora de la etnomusicología, fue consolidándose a partir de la exacerbación de sus diferencias con otra clase de conocimientos. Y al ir fijando estos límites fue definiendo sus fronteras, delimitadas a partir de una definición de su objeto de estudio así como de algunas formas para estudiarlo. Como sintetiza Adelaida Reyes Schramm en uno de los pocos textos reflexivos que existen acerca de la producción del conocimiento etnomusicológico:

Con la diversidad como base, entonces, la musicología comparada comenzó su vida con un gran potencial y salud intelectual –y una gran vulnerabilidad hacia la ambigüedad. Ambas potencialidades se encarnaron en dos elementos medulares de la disciplina: su materia de estudio y los métodos para su estudio (2009, 6-7).

Ahora bien, los intelectuales vinculados a los círculos científicos de la primera mitad del siglo xx también pusieron en discusión el rol del investigador dentro del proceso de generación de conocimiento, observando la presencia de valores en la actividad del científico (humanismo) como antítesis de la idea de una ciencia experimental y objetiva (aunque comparativa).

La escuela de musicología berlinesa –representada por Carl Stumpf y Erich M. von Hornbostel– estudió el desarrollo de la cultura musical usando la lógica del análisis histórico-cultural por ciclos, para lo cual se apoyó en el método comparativo, que Hornbostel consideraba «el principal recurso para el conocimiento científico», pues la comparación, decía, «permite el análisis y la descripción exacta de un fenómeno particular» y además «constata las similitudes y las formula como “leyes”» (Hornbostel 2001, p. 42). Por medio de este método enfatizaron la idea del posible “origen” y posterior *difusión* de los procesos musicales *ex-post*, reunieron una gran cantidad de datos y establecieron generalizaciones de orden teórico y práctico, aunque sin hacer *trabajo de campo* por su propia cuenta³. Esta forma externa de trabajo se aplicó acorde con el paradigma científico de la era moderna, según el cual la música era un hecho objetivo observable que podía ser manipulado en el laboratorio (Cooley 1997, p. 5).

De esta forma, los primeros 50 años del siglo xx sirvieron para que la idea de ciencia (y su impacto posterior) se expandiera y sirviera de base reflexiva a las disciplinas vinculadas al conocimiento de lo humano, ya fuera negando su derivación empirista, positivista o histórico-estructural, o siguiendo los contrarios derroteros antimetafísicos y antievolucionistas de las nuevas tendencias de la filosofía.

3 Esta estrategia de gabinete, manuscrito y partitura contrasta con los primeros estudios culturalistas acerca del folklore europeo, representados por los trabajos de recopilación de Bela Vikar, Bela Bartók y Zoltan Kodály (Hungría), Cecil Sharp (Inglaterra), Jesse Walter Fewkes, Alice Cunningham, Frances Densmore y el antropólogo Franz Boas (Estados Unidos), que concibieron el rol del investigador como un agente medianamente involucrado con su objeto de estudio, aunque no fueron menos colonialistas por ello (Cooley 1997, p. 9). Esta línea, ligada a la etnología, la antropología, el nacionalismo y la renovación compositiva de las escuelas musicales, terminó por instalarse como campo visible al fundarse el International Folk Music Council en 1947 y se reafirmó al fundarse en 1955 la Society for Ethnomusicology (SEM) en Estados Unidos, cuya orientación dio un giro hacia la antropología, la oralidad y el rol del investigador como elemento decisivo de la “ciencia musical” (Myers 1992, pp. 7-8; Merriam 2001, p. 69).

En consecuencia, la idea de ciencia sirvió como delimitación y afirmación/negación de los límites de las disciplinas humanas, que se fueron volviendo de uso común gracias a la masificación del término “ciencia, tecnología y sociedad” en los años cuarenta, cuando se integró la tecnología como criterio demarcador y se consiguió aumentar la demanda por su estudio (Bunge 1998, p. 148).

Después de la II Guerra Mundial, la realidad de la disciplina se hizo considerablemente más compleja debido a las transformaciones en el campo de la música. Se abrió así una tercera etapa que estuvo marcada por el nuevo mapa geopolítico del mundo, el establecimiento de nuevas fronteras étnicas y el desarrollo de la tecnología, dimensiones que adquirieron mayor dinamismo e imprimieron un nuevo ritmo al “cambio musical” (Reyes Schramm 2009, 8). En este nuevo orden social, sin embargo, la actividad de la ciencia fue fuertemente criticada.

Entre las críticas principales a la ciencia podemos mencionar las consecuencias ecológicas que emanaban de su accionar, los problemas éticos asociados a los programas-trabajo desarrollados en el campo científico, la función ideológica y el control social que finalmente cumplían los postulados teóricos de la ciencia, la generación de una dependencia económica y tecnológica en los países menos desarrollados y la falsa neutralidad política que regía buena parte de la actividad profesional de los científicos⁴. Todas estas críticas terminaron por producir una demanda de aquello que Echeverría (2003, pp. 225-227) llamó el «pluralismo metodológico». Consiguientemente, de la misma forma como en las ciencias experimentales

⁴ Desde el punto de vista de la sociología de la cultura, el concepto de *industria cultural* desarrollado por la Escuela de Fráncfort (a partir de las reflexiones de Max Horkheimer y Theodor Adorno en los años treinta y cuarenta) puede entenderse también como una crítica a la ciencia. A través de este concepto lo que se hace es formular una crítica al proyecto ilustrado (razonado) de la modernidad, pero sobre todo a la noción de progreso, que corresponde a una pragmatización paulatina de las ideas de ciencia y tecnología. Véase Adorno y Horkheimer 1997.

esto había derivado en la aparición de nuevas tendencias (como el constructivismo social, la etnometodología y los estudios de ciencia y género), en el campo de la musicología se produjo la aparición de un conjunto de nuevas corrientes abiertas a una redefinición del objeto/sujeto de la disciplina.

Como un eco inmediato de dichas transformaciones, en 1955 la American Musicological Society (AMS) dio un giro y definió la musicología como «un campo del conocimiento que tiene como objeto la investigación del arte musical en cuanto fenómeno físico, psicológico, estético y cultural» (Davison y otros 1955, p. 153), y delineó por primera vez de un modo formal un objeto polisémico que se reconocía influido por la interdisciplinariedad (véase Duckles y Passler 2001, p. 488).

Dos años después se hizo “oficial” el término *ethnomusicology*, que reemplazó al de *musicología comparada* y puso el énfasis en la tradición y en el *modo* en que se conocía la música antes que en el *tipo* de música que se escuchaba (Myers 1992, p. 7; Merriam 2001, pp. 66-70). Dicha transformación se produjo también gracias al progresivo abandono de los sistemas universalistas en favor de estudios de carácter particularista (que alcanzaron cierta visibilidad a partir de los trabajos de Bruno Nettl en la década de 1950), y permitió a la musicología comparada ir diversificando el interés centrado exclusivamente en el objeto de estudio⁵. Como recuerda Reyes Schramm (2009, 10-11), en los años sesenta el corpus de música a analizar se ensanchó, la multidisciplinariedad se hizo más intensa (y vaga) y el objeto de estudio de la etnomusicología se convirtió en un tema mucho más difícil de acotar.

Así, a mediados del siglo xx aparecieron las primeras opiniones directas sobre el carácter científico de la musicología por medio de comentarios, frases, párrafos y artículos destinados a *definir* los supuestos

____5 Agradezco esta última observación a Julio Mendívil.

teóricos y metodológicos de la disciplina, aunque soslayando –la mayor parte de las veces– el tema de fondo: la generación de un conocimiento específicamente musicológico. Figuras legitimadas de ambas vertientes manifestaron su apoyo a la idea de la musicología como ciencia *normal*, apelando a su historia, objeto de estudio o método de trabajo, como Jacques Chailley, Alan Merriam, Jaap Kunst o Bruno Nettl, entre otros.

Como recuerda Titon (1993), a pesar de las definiciones culturalistas entregadas en algún momento de su vida, para la mayor parte de los etnomusicólogos de la generación de Merriam –tal vez el antropólogo de la música más relevante de la segunda mitad del siglo xx–, una de las características fundamentales de la musicología fue su posibilidad de “hacer ciencia” sobre la música (Merriam 1964, p. 25, citado en Titon 1993), una idea que Nettl (1983, p. 11) confirmó al definir la etnomusicología como la «ciencia de la historia de la música» (véase Waterman 1991, p. 49). También Kunst (citado en Jairazbhoy 1990, p. 167) reconocía que «la etnomusicología jamás se habría desarrollado como una ciencia independiente si el gramófono no hubiese sido inventado». Estas expresiones a favor de la idea de ciencia se fueron difuminando recién a fines de la década de los setenta, cuando comenzaron a penetrar más fuertemente los enfoques humanistas y se hicieron más evidentes las contradicciones del estudio de la música bajo la rúbrica del término “etnomusicología” (Nettl 1975).

América Latina parece no haber estado ajena a este proceso. Entre fines del siglo xix y la primera mitad del siglo xx aparecieron los primeros escritos histórico-musicales describiendo la actividad musical del siglo romántico, sentando las bases para las primeras historias nacionales de la música y la institucionalización definitiva de la enseñanza musical. En esta etapa brillaron importantes obras de la musicología latinoamericana, como las del ecuatoriano Luis Moreno (1930), el mexicano Gabriel Saldívar (1934), el cubano Alejo Carpentier

(1946), el colombiano José Ignacio Perdomo (1945), los argentinos Guillermo Furlong (1945) y Vicente Gesualdo (1961), el uruguayo Lauro Ayestarán (1953), el brasileño Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1948), el peruano Andrés Sas (en obra póstuma de 1971), el chileno Eugenio Pereira Salas (1941) y el venezolano José Antonio Calcaño (1958), entre muchos otros vinculados a la escritura historiográfica, sin contar los estudios de folklore.

Sobre estas obras, la historiadora colombiana Juliana Pérez González señala que entre los años 1876 y 2000 el uso del *método* en la escritura de la historia de la música latinoamericana se dejó en manos de la tradición historiográfica positivista y que, si bien el arribo de la musicología en los años sesenta implicó una profesionalización del saber histórico-musical, ello no generó un cambio de paradigma en el quehacer investigativo. Así:

Los postulados epistemológicos no cambiaron sino que continuaron usándo[se] los mismos métodos al interior de la historia musical. Los fundamentos de la musicología no entraron en conflicto con la historiografía de corte positivista que se venía desarrollando, sino que se amalgamaron y juntos perfeccionaron el modelo anterior⁶ (2004, pp. 87, 105-107).

Una última etapa crucial para la historia de la musicología se abrió en la década de los años ochenta con la aparición de los *popular music studies*. Estos estudios supusieron una ruptura paradigmática al interior de la musicología y desvelaron la existencia de un campo de estudio muy productivo cuyas raíces provenían de los estudios de comunicación y cultura de masas de la Escuela de Fráncfort,

⁶ A pocos días antes de cerrarse la edición de este texto, ha salido a la luz el texto de esta autora en forma de libro (Pérez González 2010). Aunque no he podido consultarlo debido a su cercanía con esta edición, las ideas centrales aquí citadas no se han visto alteradas.

un verdadero semillero para los *cultural studies* desarrollados a partir de los años sesenta en Inglaterra.

Los *popular music studies* permitieron la convergencia de diversas ideas provenientes de estas escuelas, ablandando el terreno para romper el *dualismo gnoseológico* de la musicología y ofreciendo posibilidades para conocer el objeto musical desde una perspectiva más abierta, como, por ejemplo, el estudio de las dinámicas de estandarización, individualización, sincretismo y homogeneización del objeto sonoro en la industria, la crítica a la modernidad o la supuesta integración del *hombre medio* a la cultura de masas. La aparición de esta tercera vía, por tanto, entregó nuevas posibilidades teóricas a la musicología y la etnomusicología, que volvieron a hacerse la pregunta por los fundamentos del conocimiento, los métodos utilizados y la generalización de sus resultados⁷.

La ruptura o relativización del binomio *musicología histórica-etnomusicología* ayudó a la democratización de la nomenclatura musicológica e hizo tomar conciencia de la necesidad de estudiar históricamente las ideas que se presentaban como canónicas, incluida, por cierto, la idea de ciencia. Así, en los años ochenta y noventa se produjo una amplia gama de aproximaciones al objeto de estudio de la música popular, la mayor parte desde un acercamiento al contexto post-industrial de su producción (con una definición delimitada del objeto para cada caso) y las categorías sociales comprometidas en ellas. Como señala Shepherd (2003, p. 75), el cambio de foco desde lo *tradicional* a lo *popular* [en la etnomusicología] fue un momento

———⁷ Reyes Schramm (2009, 9-10) sitúa los cambios que aquí señalo en un período relativamente similar. Para ella la preocupación por la identidad de la disciplina comenzó a mediados de siglo –en la década de los cincuenta– pero la ruptura de lo que llama la «dicotomía» de la etnomusicología ocurrió solo en el último cuarto de siglo, cuando se produjo el florecimiento de una gran cantidad de “músicas del mundo” que terminó por difuminar el límite que se usaba en las clasificaciones y parametrizaciones de la música.

decisivo para el surgimiento de un nuevo paradigma vinculado al estudio cultural de la música, al igual que lo fue la transición del estudio desde la *identidad* a la *diferencia*, temas que atravesaron rápidamente la musicología, la etnomusicología y los estudios de música popular (Born y Hesmondhalgh 2000, p. 76).

La existencia de estos cuatro estadios pareciera indicar que la idea de ciencia no ha sido una mera teoría más dentro de la musicología. Al contrario, ella ha constituido una preocupación gnoseológica sistemática que ha servido para aproximarse a/alejarse de la generación de una hipotética “verdad” intelectual. Esta “verdad” ha sido mediada no solo por el entorno social del investigador, sino también por la carga semántica e ideológica de los aparatos conceptuales que utiliza, muchos de ellos provenientes de la ciencia decimonónica. Estos rudimentos dejados por el bagaje intelectual de la ciencia han permanecido hasta hoy como el testimonio de una herencia conflictiva que, sin embargo, ha sido integrada al aparataje teórico de la musicología.

Las huellas o marcas gnoseológicas de la ciencia en la musicología

Según Duckles y Passler (2001, p. 489), cuando los musicólogos hablan de “método científico” se refieren al uso de los métodos de las ciencias sociales, la filología o la filosofía aplicados a la música. Con estas disciplinas, sostienen, la musicología comparte un común respeto por el uso de estándares críticos en el tratamiento de la evidencia, así como el empleo de criterios objetivos en la evaluación de las fuentes, la creación de textos o informes coherentes y explicativos y la socialización de los hallazgos académicos entre una comunidad de especialistas informados.

Aunque esta afirmación parece ser más un deseo que una realidad, deja en evidencia un hecho prácticamente innegable, cual es

que muchos de los criterios operativos que funcionan en la musicología derivan directa o indirectamente del legado científico, traspasado desde las ciencias experimentales a las ciencias sociales y humanidades en dimensiones que imbrican hasta lo más cotidiano de la vida del investigador.

Entre estas dimensiones creo que hay cuatro que es posible reconocer como influidas por la idea de ciencia, como son el uso de *teorías* y *métodos*, la importancia de la estructuración lógica de la *escritura*, el reconocimiento y aceptación de la *interdisciplinariedad* y la influencia de la *comunidad científica* sobre la gestación y valoración del trabajo investigativo. Estas influencias, que prefiero llamar *huellas*, constituyen verdaderas “marcas gnoseológicas” que han quedado en la musicología debido a la (escasa) discusión sobre lo científico al interior de la disciplina y, por consiguiente, a la aceptación acrítica del significado de estos términos. Pero también han quedado por la influencia de la ciencia misma en la disciplina, de la que se han heredado nomenclaturas, conceptos, marcos teóricos y paradigmas absorbidos parcial o totalmente a lo largo de la historia. Estos rudimentos han sido reinterpretados o “mezclados” por la musicología con ideas provenientes de las ciencias sociales y las humanidades, campos generales que acusan –a su vez– procesos de fragmentación y reunificación en diversos niveles (véase Dogan y Pahre 1991). En virtud de su importancia, permítaseme a continuación comentar brevemente cada una de estas aristas de manera aislada, sin hacer –por ahora– un análisis de su interacción en la vida real.

Teoría, método, enfoque

La pregunta de por qué *método* usar y cuál *teoría* considerar verosímil para el conocimiento constituye una de las preguntas más antiguas de la filosofía de la ciencia, y su respuesta está íntimamente

vinculada a la especulación acerca de cuándo un conocimiento es *científico*, es decir, a la pregunta por *cómo* se construye el conocimiento.

La idea de *factibilidad* del conocimiento fue una de las cuestiones fundamentales de la modernidad filosófica a partir de la obra de Descartes, continuada luego por pensadores como Malebranche, Leibniz, Locke, Berkeley y Hume. Esta interrogante, sin embargo, devino en teoría del conocimiento sólo a partir de los trabajos de Immanuel Kant (Ferrater Mora 1979, pp. 597-600), que recogió las reflexiones hechas por sus predecesores y asentó la idea de que el conocimiento es posible solo cuando el que conoce establece una proposición evidente de “algo” que se quiere conocer. Ese “algo” es constituido como ente por el hecho de *querer* conocerlo, y se denomina *objeto* puesto que es objeto de *conocimiento inteligible* (no necesariamente un objeto físico).

De este modo, la posibilidad de conocer está dada por una realidad que puedo asir o volver inteligible para mi conciencia y para los sentidos (posteriormente); quien conoce, el *sujeto cognoscente*, debe lograr aprehender el objeto para decir algo sobre él. Por ello el conocimiento es fenomenología en la medida en que “lo dado” (lo que descriptivamente “aparece” a la conciencia) es puesto en evidencia como un “proceso” de conocer, como un fenómeno. Conocer es, por lo tanto, «el acto por el cual un sujeto aprehende un objeto» (Ferrater Mora 1979, p. 598) y, en este sentido, como creyera Gadamer, no puede realizarse separado del sujeto ya que éste actúa como una forma de mediación del objeto, representándolo. En algunas formas de etnomusicología estas variables conforman representaciones de las relaciones establecidas en el proceso de generación de conocimiento y dejan al lector la decisión final de discernir si lo que ven es un hecho real o su interpretación (Titon 1993).

El proceso relativo a la aprehensión de un elemento en la conciencia –que pueda manifestarse inteligiblemente– requiere de una

estrategia definida previamente que permita asir el fenómeno de manera eficaz. Esta aproximación, que llamamos en la praxis *método*, puede influir de manera determinante en la generación del conocimiento.

Desde un punto de vista etimológico, el método es un procedimiento regular, explícito y repetible que se ejecuta para conseguir algo, sea material o conceptual (Bunge 1980, p. 34) y, en un sentido racional científico, puede entenderse como el conjunto de principios que permiten comparar teorías rivales sobre un marco de evidencia dado de antemano en el que se ha estipulado la finalidad de la actividad “científica” (véase Newton-Smith 1981, p. 24). Para algunos, sin embargo, el método no puede ser fijado con certeza y ha de definirse según el objeto que se estudie (Feyerabend 1974), ajustándose de manera flexible a éste siempre y cuando ayude a desarrollar una mejor comprensión de los patrones humanos del sonido (Grebe 1976, 16; List 1992, p. 322).

Desde uno u otro ángulo, toda investigación requiere de la definición de un fenómeno a estudiar, y es guiada por alguna orientación desde la cual el hablante expone sus ideas, construidas a partir de un procedimiento que tiene directa relación con las conclusiones finales de la pesquisa. Por este motivo, como recuerda Ruiz Olabuenaga (1996, p. 13), «La metodología (...) no puede practicarse sin entender los supuestos filosóficos que la sustentan y tampoco puede ser entendida por quien no los asuma».

Ahora bien, de los principios (objeto) y procedimientos (método) utilizados en una investigación se desprenden *enfoques* de estudio que guían el accionar de los investigadores, llegando a convertirse incluso en su agenda cotidiana de trabajo. El enfoque corresponde a la articulación ordenada y sistemática de un conjunto de ideas que poseen fuerza teórica y al mismo tiempo operativa, que pueden funcionar como nociones potencialmente generalizables pero también como rudimentos intelectuales capaces de dar forma

a herramientas de recolección de información, como ocurre, por ejemplo, con las ideas de *performance*, género o *affordance* (por estos motivos, un enfoque puede dar paso a la creación de un modelo de análisis). En este sentido, muchos intelectuales creen que la etnomusicología no es más que un “modo de enfoque” de los temas ligados a la música, como han expresado en algún momento Mantle Hood, Anthony Seeger, George List, Gilbert Chase o el mismo Alan Merriam.

Desde el punto de vista de las bases del conocimiento, la musicología ha sido deudora de la imagen-idea de *sujeto-objeto* de la ciencia en tanto elemento constitutivo del conocimiento para la búsqueda de universales y de la “verdad”⁸. Esta preocupación por la herencia de la tradición científica y su integración a la cultura local ha sido una constante entre los intelectuales de Occidente ligados a esta área del conocimiento, llegando a convertirse en un tópico de verdadero interés, como lo acreditan los trabajos de C. Dahlhaus, M. Bent, L. Treitler, S. Blum y P. Bohlman para el caso europeo-estadounidense, y de G. Béhague, D. Orozco, Z. Gómez, A. M. Ochoa, R. López Cano, C. Santamaría Delgado, M. T. de Ulhôa o J. P. González, entre otros que se me escapan, para el caso latinoamericano. En los primeros se observa un marcado interés por resolver la pregunta de *cuál* es finalmente el sujeto/objeto de la musicología, mientras que en los segundos el interés es complejizado y convertido en una pregunta acerca de cómo encajar los objetos de estudio escogidos en las sociedades latinoamericanas, inmersas en complejos procesos asincrónicos de desarrollo donde interactúan dialécticamente antiguas tradiciones con agresivos modelos de modernización.

Europeos o latinoamericanos, asumir en cualquiera de estos casos los supuestos filosóficos del trabajo (como propone Ruiz

⁸ Esta visión corresponde a una noción que podríamos llamar “tradicional” de la idea de ciencia. Para una profundización sobre la idea de verdad como forma de doctrina, véase Hessen 1991.

Olabuenaga) implica definir una combinación de estrategias teórico-prácticas de manera planificada (enfoque), lo que constituye un aspecto elemental de cualquier tipo de investigación, especialmente en el campo de la musicología, donde la multiplicidad de influencias muestra que la especificidad de la disciplina no se halla en su unidad gnoseológica, sino en un buen discernimiento del objeto. En este contexto, la ausencia de un objeto de estudio definido, un método claro o un enfoque bien fundamentado puede llevar a emitir juicios de valor que, al no poseer sustento gnoseológico o ideacional, terminen por convertirse en elementos irreflexivos dentro del trabajo musicológico. Por ello es pertinente que en la argumentación acerca de un objeto haya evidencia del marco de pensamiento utilizado, sea éste escrito u oral. La ausencia de este marco, en mi opinión, explica muchos de los debates ocurridos dentro de la musicología, incluyendo aquellos referidos a los juicios de valor del investigador.

A este respecto y como se comentara en el foro electrónico IASPM-AL entre septiembre y diciembre del año 2007, los juicios de valor emitidos por la academia, al venir legitimados y ser luego socializados, tienden a convertirse en nuevos juicios traspasados a la voz de otras personas, produciendo un efecto multiplicador considerable. Como señalaba Alejandro Madrid, «es necesario corporeizar los criterios que se hacen de [una] música para la comunidad que la escucha... no juzgarlos como si fueran parte de la misma cultura musical» (mensaje del 26 de diciembre de 2007), es decir, visto desde la filosofía de la ciencia, aclarar el enfoque al cual se adhiere para conocer el contexto teórico dentro del cual se emiten dichos juicios sobre un objeto y –por extensión– una comunidad cultural. Esto exige lo que Julio Mendívil llama una «etnomusicología reflexiva», es decir, «una actitud autocrítica por parte del investigador [de] reconocer y dar a conocer desde qué perspectiva está hablando. De lo contrario estaríamos justificando nuestros juicios de valor al hacerlos pasar por enunciados objetivos con valor científico» (mensaje del 9 de diciembre de 2007).

A partir de esta tríada –teoría, método y enfoque– heredada de la lógica investigativa de la ciencia occidental moderna, la musicología ha intentado desplegar una racionalidad procedimental capaz de aproximarse a un tipo de “verdad” comúnmente basada en la razón (véase Martí 2000, p. 285). Sin embargo, esta labor no ha estado exenta de problemas, debido a que los trabajos de investigación no siempre operan en un mismo nivel y a veces poseen ciertas dificultades para adaptar esta lógica a su trabajo, sobre todo aquellos trabajos que son despreciados por la comunidad de investigadores. Muchos de estos dilemas de investigación dependen con frecuencia más del enfoque –una inteligente combinación entre teoría y método– que de las cuestiones estrictamente científicas o teóricas tratadas, algo que incluye, por cierto, la escritura como manifestación de la posición del investigador-observador.

Escritura

Es una verdad de perogrullo afirmar que los textos que se escriben en el campo de la investigación musical no son estrictamente cuentos, poemas ni novelas, sino más bien reflexiones hechas con una estructura lógica que se amolda –idealmente– a una cierta racionalidad comunicativa y eficiencia expositiva. La mayor parte de la escritura historiográfica, musicológica y etnomusicológica posee una lógica de exposición ordenada, sistemática e incluso jerarquizada, donde ciertas proposiciones se derivan de otras que –a su vez– están ordenadas secuencialmente para permitir al lector ir avanzando gradualmente hacia el objeto (inductiva o deductivamente). Con esta estrategia de comunicación se nos hace pasar a nuevos estadios explicativos ubicados más arriba o más abajo de la lógica racional de argumentación, donde los cambios en el nivel de análisis se hacen a través de la expresión subordinada de ideas, sin perjuicio, claro está, de la existencia de estilos más o menos creativos.

Si asumimos la presencia de un cierto orden en la escritura, debemos reconocer que las ideas o proposiciones vertidas en ella remiten a un objeto/sujeto cuya definición como tal está inserta en una tradición de pensamiento previa, por lo que las descripciones, conceptos y, sobre todo, estilos (implícitos) de escritura, están influidos (o determinados, en algunos casos) por la definición o descripción de la(s) tradición(es) a la(s) cual(es) se adhiere. En tanto conjunto de esquemas teóricos, procedimientos lógicos y ritos narrativos, la ciencia (y sus consecuencias) representa una tradición intelectual *escrita* cargada de significados implícitos que es menester transparentar, pues vive subrepticamente en las formas de comunicación musicológica, que pueden ser engañosas⁹.

Interdisciplinariedad

Desde el período grecorromano hasta la actualidad la música ha sido asociada, analizada o comparada con toda clase de actividades y formas de pensamiento, para convertirse en una verdadera metáfora del mundo. Esta condición ha sido posible, como señala Bohlman (2005, 206), porque la música es *más que sí misma* y puede representar no solo su propia existencia, sino que también es capaz de portar significado acerca de otras cosas. En este sentido, es posible que la interdisciplinariedad sea la razón principal del traspaso de los rudimentos teóricos y procedimentales desde las ciencias naturales y sociales a la musicología.

⁹ Rubén López Cano (2004, 17), por ejemplo, nos habla de las ambigüedades generadas por la confusión en los niveles de análisis de la investigación musical dentro del discurso histórico, teórico-analítico y filosófico-estético, mostrando cómo los musicólogos continuamente dan saltos de un tipo de discurso a otro, generando verdaderas *asimetrías epistemológicas* en las cuales se puede, tranquilamente, pasar «del discurso sobre los autores en términos biográficos, al discurso de las obras en términos técnicos y estéticos sin el menor reparo».

Como sabemos, el surgimiento de esta área del saber se llevó a cabo *desde* diversas subdisciplinas provenientes de las humanidades y las ciencias sociales (influidas por la ciencia como matriz ideacional), tal y como lo reflejara Adler en su esquema de 1885. La penetración de las ideas y métodos de la ciencia en estas áreas socio-humanísticas fue posible en gran parte debido a que los mismos padres fundadores de la musicología comparada se habían formado en varias disciplinas¹⁰.

Esto explica que la musicología adhiriera o asimilara inicialmente todo tipo de enfoques y conceptos, desde el empirismo de las ciencias sociales (que aplicaba conceptos y enfoques a grupos y/o sociedades a partir de modelos tomados de las ciencias naturales) hasta las ideas humanistas de la historia (general y del arte), el derecho, la literatura (paleografía, filología, lingüística), las artes escénicas, la filosofía o la religión. De estas áreas del saber la musicología ha tomado, transformado o creado teorías, métodos, enfoques y herramientas de trabajo durante más de un siglo y medio, y se ha convertido en un verdadero “crisol de conocimientos” que ha sido traspasado de personas a personas, y ha cristalizado luego en las prácticas de investigación de las *comunidades científicas*¹¹.

— ¹⁰ Así, por ejemplo, Carl Stumpf era filósofo y psicólogo; Erich von Hornbostel, doctor en química, compositor y pianista aficionado; Alexander von Ellis, filólogo, físico y teórico de la música; y el mismo Adler era musicólogo y psicólogo (Reyes Schramm 2009, 6).

— ¹¹ No existe acuerdo sobre qué disciplinas han sido más relevantes a la hora de servir de basamento para la construcción epistemológica de la musicología y la etnomusicología. Mientras algunos hablan de gran cantidad de “disciplinas auxiliares” (Duckles y Passler 2001, p. 490), otros conceden parte de este privilegio a la historia, la antropología y la psicología (Rice 2001, p. 175; Tomlinson 2004; Grebe 1976), la hermenéutica (Helser 1976, citado en Merriam 2001), la literatura (Treitler 1995, citado en Duckless y Passler 2001, p. 488) o la combinación de algunas de éstas con la música misma (Waterman 1991, p. 50).

Comunidades y microcomunidades de investigadores

Podríamos definir *comunidad científica* como el conjunto de personas que comparte un interés común por un área, tema u objeto del conocimiento, sosteniendo relaciones intelectuales e interacciones sociales en torno a éste y creando microcomunidades de trabajo. Ubicadas normalmente dentro de un mundo académico, la pertenencia a esta clase de grupos se produce por medio del tema que se trabaja o el tópico intelectual al que se adhiere, pero también gracias a la evaluación (explícita o implícita) y posterior aceptación de los pares según criterios de educación formal (nivel de instrucción), filiación institucional y status laboral de los investigadores; este último alcanzado –idealmente– por medio de publicaciones académicas. Algunas de estas personas pueden pertenecer a varios grupos a la vez, de la misma forma en que las *microcomunidades* pueden interactuar entre sí promoviendo redes de relaciones interpersonales e/o intergrupales¹². Dicha pertenencia, no obstante, puede verse afectada por criterios de exclusión e inclusión basados en aspectos como raza, clase o género, o debido a vínculos generados con el poder.

Debido a su condición de grupo social –con función y roles establecidos internamente– en una comunidad de investigadores se producen prácticas que son validadas por el discurso o la praxis de los pares, cuya opinión va delineando los objetivos del grupo gracias al establecimiento de liderazgos y al despliegue de sus respectivas fuerzas centrífugas y centrípetas. Con el paso del tiempo, estas conductas se convierten en un verdadero sistema de costumbres en el

¹² Según Von Krogh y otros, las microcomunidades son grupos de no más de siete personas que se dan al interior de una organización y que comparten conocimientos expertos, valores, metas, rutinas y lenguajes, aprovechando el conocimiento tácito. Véase Von Krogh 2001, *Facilitar la creación de conocimiento. Cómo desentrañar el misterio del conocimiento tácito y liberar el poder de la innovación*. Oxford University Press, citado en João 2005.

cual tienden a confluir tradiciones teóricas generadas desde el *habitus* de trabajo (véase Bourdieu 2003, pp. 12-16), sobre todo en las *microcomunidades*.

Asimismo, la existencia de una red de personas “conocidas” permite la creación de lazos de menor responsabilidad individual o lazos débiles (*weak ties*), que facilitan la interacción social en un espectro más amplio que los círculos circunscritos a los nexos sanguíneos, que demandan más tiempo. Estos nexos con grupos secundarios son fundamentales para la interacción con otras comunidades o *microcomunidades*, ya que permiten la mantención de una red estratificada de personas en torno a un interés común y expanden el conocimiento tácito (véanse Granovetter 1973; Macionis y Plummer 1999, p. 179).

Desde un punto de vista histórico, la idea de *comunidad científica* –que prefiero denominar *comunidad de investigadores*– quedó asentada hacia 1962, cuando el filósofo de la ciencia Thomas Kuhn demostró que el mal funcionamiento de un paradigma generaba un rechazo y un deseo de transformación tanto en el laboratorio como en el interior de los grupos humanos de trabajo. Estos cambios, decía, podían ser provocados por cuestiones científicas pero también por razones (estéticas u otras) erigidas desde variadas dimensiones del conocimiento humano. Este planteamiento fue refrendado por la teoría de Berger y Luckmann (1967), según la cual la realidad no podía considerarse *dada* sino que correspondía a una construcción humana y colectiva (Macionis y Plummer 1999, pp. 161-162). Así, con este telón de fondo, quedaron sentadas las bases teóricas para algunos cambios posteriores de la etnomusicología, especialmente los ocurridos al interior de los *popular music studies* (Shepherd 2003, pp. 71-72).

En consecuencia, la comunidad a la que pertenece el investigador puede llegar a influir fuertemente en la actividad disciplinaria, definiendo tácitamente los límites exteriores e interiores donde

operan los juicios de valor. El investigador dicta el contenido y alcance del juicio y la comunidad ofrece un contexto para dicho juicio; asimismo, el grupo receptor o lector al que va dirigido impone los límites de la interpretación, como señalaba Titon. En este sentido, parafraseando otra vez a Bourdieu (2002), el capital cultural del investigador debe adaptarse al ajedrez académico del campo cultural, donde cada idea es relativizada, constreñida y/o complementada según la posición en la que están las demás. Por ello los sucesos que provocan un cambio de uso en la teoría no siempre son las teorías, sino las lealtades hacia ella por parte de la comunidad de investigadores (Newton-Smith 1981, pp. 15-20)¹³.

Ser o no ser: he ahí el dilema.

Dos reflexiones sobre la relación entre ciencia y musicología

Si bien no es posible afirmar que haya habido un desarrollo paralelo entre la musicología y la ciencia a lo largo de la historia, sí es posible decir que ha habido una influencia de ésta sobre aquella y una herencia parcial en diversas materias pertenecientes al ámbito de la investigación. Esta influencia obedece no solo a la adquisición de rudimentos específicos provenientes de la ciencia, sino también a las

¹³ En la historia de la disciplina hay muchos ejemplos de ello. Korsyn (2003, pp. 5-24), sin ir más lejos, menciona como ejes centrales de la comunidad de musicólogos estadounidenses la búsqueda de la *profesionalización* o «reflexión productiva» de la disciplina, el reemplazo del discurso de la *cultura* por el de la *excelencia* y la constante disputa de *autoridad* frente a los discursos sobre música. Carolina Santamaría Delgado (2007), por su parte, cree que en Latinoamérica aún persisten las fronteras entre musicología histórica, etnomusicología, folklore y musicología popular. Esto ha evitado el desarrollo de un pensamiento crítico hacia adentro y ha provocado cierta incapacidad para distinguir los *límites epistémicos* en el abordaje de tradiciones musicales de origen étnico incierto.

consecuencias mismas de su asimilación durante más de un siglo y medio, como hemos apuntado a lo largo de este texto.

Aunque muchos hitos relevantes de la musicología han quedado fuera de este trabajo, creo que la consecuencia principal de la idea de ciencia ha sido su utilidad como criterio para la demarcación de los límites *externos* de la disciplina, sirviendo de parámetro técnico para el establecimiento de fronteras capaces de definir dónde comienza y termina el estudio de lo musical de un modo “científico”. Asimismo, ha influido en la definición de los límites *internos* de la disciplina, ámbito donde hay que reconocer que la pertenencia a comunidades y *microcomunidades* de trabajo se ha ido haciendo cada vez más determinante.

Visto desde un punto de vista histórico, si bien es cierto que el uso de la ciencia como instrumento de delimitación se consolidó con el Círculo de Viena en los años treinta y luego se fue diluyendo durante el resto del siglo xx, no es menos cierto que el uso de dicha demarcación ha servido para proveer de legitimidad técnica y social a la musicología, y ha operado como aval epistemológico frente a la variabilidad y ambigüedad de su propio accionar, abierto a toda clase de ideas desde los años sesenta en adelante, o, como sugerían Nettl y Merriam en los años setenta, a toda clase de indefiniciones.

Una prueba de la utilidad demarcadora de la ciencia es la permanencia de la *dualidad gnoseológica* que hemos mencionado, compuesta por una concepción humanista de corte positivo acerca de la música (centrada en el objeto) y otra de tipo contextualista (centrada en el sujeto) que ha permanecido durante largo tiempo y de la cual aún quedan fuertes resabios, sobre todo en la musicología latinoamericana. La génesis de la que se alimentan estas dos vertientes muestra que la propia disciplina ha vivido en un proceso de aproximación y alejamiento de la idea de ciencia en tanto tribunal inapelable hermanado con la razón y la lógica objetivadora, como se aprecia en la importante influencia de la filología sobre la musicología histórica

y en el no menos importante influjo de la antropología sobre la *musicología comparada* y la *etnomusicología*. Lo mismo vale para las *huellas* de la ciencia, que han dejado un “rayado de cancha” metodológico (teorías, métodos, enfoques), disciplinario (interdisciplinariedad) y laboral (comunidades y microcomunidades) que ha permitido enriquecer y al mismo tiempo diversificar el discurso musicológico escrito (escritura).¹⁴

Ahora bien, amén de la herencia metodológica de la ciencia y de las consecuencias de ésta sobre la musicología, es importante reconocer también la presencia de un legado reflexivo que ha llegado a través de la filosofía de la ciencia, materializado en la reiterativa preocupación por la definición y relación entre el sujeto y el objeto del conocimiento. Esta preocupación, que constituye un eje histórico posible para la discusión epistemológica, ha permanecido como un interés transversal durante prácticamente toda la existencia de la investigación vinculada con la música (véanse Merriam 2001, Rice 2001, Allen 1962 y Titon 1993), lo que evidencia que la inquietud acerca del estatus científico/no científico (hermenéutico, fenomenológico, posmoderno, etc.) ha ocupado un lugar importante en la historia de la musicología, aunque no haya merecido una atención correlativa por parte de los intelectuales de la música. La preocupación por la epistemología de la musicología, por lo tanto, ha sido una constante en esta área del saber, aunque haya permanecido soterrada e implícita

¹⁴ Entre los elementos influyentes de esta relación cabe destacar el uso de términos extrapolados desde la ciencia —o desde las llamadas “ciencias auxiliares”— que nutren la musicología, como *función*, *relación*, *émico*, *empírico*, *fonema*, *clase*, *frecuencia*, *performance*, *estatus*, *canon*, *identidad* y un largo etcétera (véase Manuel 1995). También caben dentro de esta influencia procedimientos típicos de la ciencia natural que buscan el ordenamiento de los contenidos para jerarquizar sus resultados (usados como estrategia de recolección de información), como la experimentación, la *negación* o contrastación de hipótesis, la comparación entre sistemas musicales y diversas pruebas llamadas “objetivas” o “experimentales”. Véanse, por ejemplo, Grebe 1976 y Béhague 1984, pp. 7-11.

en las elecciones metodológicas hechas por los propios investigadores. En cierta forma, a imagen y semejanza del reclamo que Bourdieu hacía a la sociología en el encabezado de este artículo, puede decirse que la musicología sí ha escatimado esfuerzos por levantar una reflexión epistemológica que le permita argumentar su carácter “científico”, algo que ha ido sin duda en detrimento de su supuesta condición de tal, como seguramente creía Rice.

En este sentido, desde el momento mismo de su fundación hasta en su más reciente desarrollo, toda consideración de la musicología como ciencia ha sido tenida como polémica debido a los múltiples problemas que ella presenta en los distintos frentes que he mencionado a lo largo de este texto. Pienso que este problema puede resumirse en la falta de claridad para emular el modelo que la musicología intenta imitar –al menos durante la primera mitad del siglo recién pasado–, así como en la confusión sobre el tipo de objeto que estudia y la sobreabundancia de métodos de investigación.

Respecto del primer factor, aunque estoy consciente de que no es posible imputar causalmente estos problemas a la ciencia, creo que es más o menos evidente que parte de ellos se origina en el intento de imitar y/o extrapolar problemas teóricos y metodológicos de disciplinas cuyos objetos de estudio son distintos. En este sentido, pareciera ser que la musicología no solo no ha logrado imitar bien el modelo referente, sino que tampoco ha sabido explicar bien cuál es éste (a pesar de su inmanente interdisciplinariedad). Así, ambiguamente situada en la multiplicidad disciplinaria, ha vivido una constante redefinición de su objeto de estudio, una creciente multiplicación de los enfoques, métodos y marcos teóricos y una lenta asimilación de los cambios ocurridos en las disciplinas que parasita, especialmente en las ciencias sociales y humanidades. Sin embargo, ha mantenido su pretensión de ser *científica* utilizando dicho término como adjetivo y no como sustantivo y plasmándolo en programas curriculares, cursos universitarios y toda clase de eventos intelectuales que requieran la

“seriedad” de lo científico. Este dilema tal vez explique el hecho de que la musicología haya vivido y viva hoy en la constante búsqueda de una maternidad intelectual, transitando ajetreadamente por una crónica (y a veces saludable) crisis de identidad que –si bien la ralentiza– es constitutiva de su más íntima naturaleza revisionista, rasgo mucho más poderoso y estable que su pretendida condición de “científica”. Como dice Cooley, «los etnomusicólogos se encuentran en una posición inmejorable para cuestionar los métodos establecidos y los objetivos de las ciencias sociales, y así explorar nuevas perspectivas» (1997, p. 3).

Respecto del segundo punto, es plausible pensar que el problema principal de la musicología –y especialmente de la etnomusicología– haya sido la falta de claridad para definir y describir con acuciosidad su objeto de estudio, así como las relaciones entre éste y el método apropiado para estudiarlo caso a caso. Como señalaba Merriam (2001), sumando y restando los estudios de campo se han plasmado en términos más generales que específicos, lo que implica reconocer que se han llevado a cabo sin tener en mente problemas precisos y bien definidos. Como resumía Bruno Nettl con su característica capacidad de síntesis, esto puede traducirse en que «tenemos problemas para definir nuestro campo de estudio» (1975, 67).

En este sentido, la definición del objeto, en vez de dar claridad, muchas veces ha terminado por crear confusiones terminológicas para la construcción del conocimiento histórico de la música (Allen 1962, pp. 320-342), ofreciendo una lluvia de definiciones y nomenclaturas que no permiten pensar en un fin con ciertos patrones comunes (véanse Myers 1992, pp. 27-28; Martí 2000, pp. 222-232). Por este motivo, a pesar de haberse asociado con las ciencias sociales, la musicología pareciera no haber sido capaz de generar teorías explicativas. El mismo Nettl lo expresaba así:

Hemos desarrollado muy poca teoría. Tal vez esta sea una característica de las humanidades. Las humanidades, como un todo, no

desarrollan cuerpos teóricos que expliquen holísticamente los hechos principales de los datos con los que tratan. Pero en esta asociación con las ciencias sociales, en su interés en la comparación, en los procesos y en el rol de la música en la vida humana, uno esperaría que la etnomusicología generara teorías. Quiero decir teorías que nos digan cómo proceder y que expliquen nuestros hallazgos. Tenemos muy poco de eso (1975, 77).¹⁵

Vista así, la etnomusicología no es más que un campo de estudio con propósitos y metas indefinibles que hacen poco –si no nada– recomendable su definición en términos científicos, como ya intuían los viejos investigadores americanos (véase Merriam 2001, pp. 61-62).

Finalmente, creo que la abundancia de objetos y métodos dentro del campo de la investigación musical –particularmente en la etnomusicología– pudo haber sido provocada por una desconexión o ruptura entre el objeto de estudio y el o los métodos para estudiarlo. Como señala Reyes Schramm, no hay que olvidar que en los años sesenta el corpus de música a analizar se ensanchó considerablemente y la multidisciplinariedad característica de la disciplina se hizo con ello mucho más vaga y abstracta. La ruptura entre estos ejes –que creció junto con la expansión y desarrollo de la disciplina– hizo perder a la etnomusicología sus rasgos distintivos y, aunque permitió el surgimiento de investigaciones individuales capitales (publicadas en las revistas más conocidas), se convirtió en una suma de trabajos notables hechos sin una base común que pudiera ser generalizable. De este modo, la disciplina logró definirse más que por su objeto, por la relación entre su materia de estudio y sus métodos (Reyes Schramm 2009, 9-12).

A este respecto, la abundancia de objetos y métodos en la investigación –que Grebe y List avalaban más arriba– constituye uno

¹⁵ Véase también Manuel 1995.

de los mayores nudos problemáticos de la disciplina, puesto que la mayor parte de los programas de investigación no establece una pauta que otros puedan replicar, como he señalado más arriba. Esta pauta replicable no busca eliminar el carácter individual de cada trabajo ni homogeneizar la variedad temática de la investigación, sino permitir un contexto de análisis para el producto intelectual que salga de la mente de los musicólogos, ofreciendo la posibilidad de actualizar o “corregir” el trabajo hecho por medio de la contrastación con experiencias previas. Como señala Bourdieu (2003, p. 18), el uso del método en esta dirección es útil no solo por el orden intelectual que genera en el trabajo de organización de las ideas, sino porque contribuye a la racionalización del aprendizaje para la creación, herramienta con la que se generan o regeneran nuevos paradigmas. De lo contrario, cada uno experimenta en su feudo de manera más o menos exitosa, extendiendo los objetos y métodos y sembrando una multiplicidad inasible, que luego florece articulada gracias a creativos *marcos teóricos (enquadramentos teóricos)*¹⁶. Parafraseando a Castiello Fadic (1998), pareciera ser que en la investigación musicológica el método ha sido comprendido de una manera técnica (anglosajona) y no de una manera epistemológica (gnoseológica), toda vez que es utilizado como si fuera una pala para cavar en vez de un conjunto de materiales para diseñar el trabajo de extracción.

Así las cosas, es evidente que la idea de ciencia que conocemos se ha transformado severamente en los últimos treinta años, haciéndose necesaria una redefinición que sea capaz de dar respuesta

16 El marco teórico cumple la función de entregar un resumen o delimitación conceptual referida al objeto de estudio, permitiendo reemplazar la presencia de teorías por articulaciones o secuencias concatenadas de argumentos que dan la posibilidad al investigador de ofrecer sus propias “hipótesis” dentro un marco de resúmenes conceptuales (véase Briones). Sin embargo, el marco teórico muchas veces se convierte en un barril sin fondo donde van a dar, sin articulación alguna, ideas del más diverso tipo para justificar *a priori* una idea que no es plausiblemente demostrable en el plano de los hechos.

a la forma en que la musicología efectivamente actúa y no a la manera en que desearíamos que ella actuara. Como señala Echeverría (2003, p. 296), desde los años ochenta se ha reconocido que la ciencia es una «acción transformadora del mundo» y no solo una forma prescriptiva, explicativa, predictiva o comprensiva de acercarse a éste, pero esta nueva visión no ha sido integrada a la musicología de manera satisfactoria. Es deseable, en este sentido, que la propia musicología logre insertarse en el actual contexto epistemológico, donde la neutralidad frente al objeto no existe y el debate en torno a las formas de conocimiento se da desde una suerte de pluralismo axiológico en el que «la racionalidad científica no se define basándose en un valor principal, sino en un conjunto de valores más o menos estables cuya importancia relativa puede cambiar según las disciplinas, las épocas históricas y las situaciones» (Echeverría 2003, p. 322). Esto no significa, por cierto, que no existan cuestionamientos a la forma en que ese conjunto de valores se asienta como hegemónico dentro de una comunidad, ni que la noción de “estabilidad” dentro de la investigación no pueda ser discutida y redefinida, sino que la actividad investigativa sea capaz de retomar, visitar o renovar aquellos elementos estables que una cultura investigativa va asentando con el paso de los lustros o las décadas.

La investigación actual, por tanto, se asemeja más a la resocialización de un conocimiento por medio del filtro de sujetos, comunidades o *microcomunidades* que a la aplicación de fórmulas de trabajo. La investigación musical es, así, el *criterio* definido en torno a un objeto llevado a cabo con ciertos conocimientos técnicos que son unificados gracias al carácter *crítico* –antes que metodológico– de un accionar de carácter revisionista examinador y no modelador. Esta demarcación sirve, a su vez, como límite imaginado y flexible frente a las transformaciones del futuro que se avecina, que, como anunciaba Cooley, parecen abrir una nueva carrera hacia la búsqueda

de otras fronteras en las que vuelve a repetirse el ciclo de redefinición de los fundamentos del conocimiento, los métodos (de gabinete o de terreno) y la generalización de los resultados.

Observada retrospectivamente desde este criterio, la historia de la investigación musical –cristalizada en las áreas que aquí he mencionado: musicología histórica, musicología comparada/etnomusicología y estudios de música popular– pareciera ser más *contenedora* de ideas que *demarcadora* de límites disciplinarios. Iniciándose como un conocimiento de carácter *explicativo*, se va volviendo con el tiempo una forma de estudio *comprensiva* que va entrando gradualmente en conflicto con el método experimental. Durante el siglo xx su objeto de estudio pasa de ser definido de manera *a priori* (ex ante) a ser establecido de manera *a posteriori* (ex post). Esto genera un correlato en el objeto mismo, que pasa de ser *escrito* a ser –además– *oral*, mutando las estrategias de recolección de información desde la observación (no participante) a la observación *participante*, y transformando la escritura desde la primera persona en plural a la primera persona en *singular*.

Este desdibujamiento de la frontera entre el sujeto y el objeto explica que la etnomusicología pasara de un modelo explicativo de tipo causal (como en la psicología de la audición de Helmholtz y C. Stumpf) a una gran variedad de enfoques diversamente articulados, dejando de lado el intento de explicar la música “en sí misma” para intentar retratar el contexto en que ésta se realiza e incorporando en el camino el juicio de valor, aunque sin pasar necesariamente por su objetivación empírica.

Christian Spencer Espinosa (Chile) es titulado en Sociología y licenciado en Música por la Universidad Católica de Chile. Ha participado como músico en diversas agrupaciones musicales y publicado artículos en revistas europeas y latinoamericanas, entre las que se mencionan *TRANS*, *Cuadernos de Música Iberoamericana* y *Popular Music*. En 2010 coeditó el libro *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro Iberoamericano* (con Albert Recasens) y en 2011 *Cronología de la cueca chilena (1820-2010). Fuentes para el estudio de la música popular chilena*. Es miembro de la Sociedad Chilena de Musicología y parte de la directiva de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL). En la actualidad finaliza su tesis doctoral en etnomusicología en las universidades Nova de Lisboa y Complutense de Madrid, con una tesis acerca de la creación de localidad en la cueca urbana chilena de los últimos veinte años.

Lista de referencias

- ALLEN, Warren D. (1962). *Philosophies of Music History*. Nueva York: Dover.
- BÉHAGUE, Gerard. (Ed.). (1984). *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*. Westport: Greenwood Press.
- BERGER, Peter y Thomas Luckmann. (1967). *The Social Construction of Reality: a Treatise in the Sociology of Knowledge*. S. l.: Doubleday.
- BOHLMAN, Philip V. (2005). «Music as Representation». *Journal of Musicological Research* (24), 205-226.
- BORN, Georgina y David Hesmondhalgh. (2000). «Introduction: On Difference, Representation, and Appropriation in Music». En *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Ewing: University of California Press, pp. 1-50.
- BOURDIEU, Pierre. (2002). «Campo intelectual y proyecto creador». En *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor, pp. 9-50.
- _____. (2003). «Introducción. Epistemología y metodología». En *El oficio de sociólogo*. Jean-Claude Chamboredon y Jean-Claude Passeron (Eds.). Madrid: Siglo XXI, pp. 12-18.
- BUNGE, Mario. (1980). *Epistemología*. Barcelona: Ariel.
- _____. (1998). *Sociología de la ciencia*. Buenos Aires: Sudamericana.
- CASTILLO FADIC, Gabriel. (1998). «Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano». *Revista Musical Chilena*, 52 (190), 15-35.
- CHAILLEY, Jacques. (1991). *Compendio de musicología*. Madrid: Alianza.
- COOLEY, Timothy J. (1997). «Casting shadows in the field». En *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*.

- Gregory Barz y Timothy Cooley (Eds.). Nueva York: Oxford University Press, pp. 3-19.
- DAVISON, Archibald y otros. (1955). «Report of the Committee on Graduate Studies». *Journal of the American Musicological Society* (8) (Reports), 150-155.
- DOGAN, Matei y Robert Pahre. (1991). *Las nuevas ciencias sociales. La marginalidad creadora*. Ciudad de México: Grijalbo.
- DUCKLES, Vincent y Jan Passler. (2001). «Musicology, Section I: The Nature of Musicology». En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. S. Sadie y J. Tyrell (Eds.). Londres: Macmillan, pp. 488-492.
- ECHEVERRÍA, Javier. (2003). *Introducción a la metodología de la ciencia. La filosofía de la ciencia en el siglo xx*. Madrid: Cátedra.
- FERRATER MORA, José. (1979). «Ciencia». En *Diccionario de Filosofía*. José Ferrater Mora (Ed.). Madrid: Alianza Editorial, pp. 489-491.
- FEYERABEND, Paul. (1974). *Contra el método*. Barcelona: Ariel.
- GÓMEZ GARCÍA, Zoila (Ed.). (1984). «Prólogo». En *Musicología en Latinoamérica*. La Habana: Arte y Literatura, pp. 5-27.
- GRANOVETTER, Mark. (1973). «The Strength of Weak Ties». *American Journal of Sociology*, LXXVIII (6), 1360-1380.
- GREBE, María Ester. (1976). «Objeto, métodos y técnicas de investigación en etnomusicología: algunos problemas básicos». *Revista Musical Chilena* (133), 5-27.
- HESSEN, Johannes. (1991). *Teoría del conocimiento*. José Gaos (Trad.). Madrid: Espasa-Calpe.
- HORNBOSTEL, Erich Moritz von. (2001). «Los problemas de la musicología comparada». En *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Francisco Cruces y otros (Eds.). Josep Martí i Pérez (Trad.) Madrid: Trotta, pp. 41-57.

- International Association for the Study of Popular Music (IASPM-AL). (2007). «Juicios de valor, sí o no?». [Lista de discusión en línea]. Consultada el 1º de noviembre de 2008 en: <http://urca.unirio.br/archives/laspm-latinoamericana.html>
- JAIRAZBHOY, Nazir A. (1990). «The Objective and Subjective View in Music Transcription». En *Musical Transcription*. Kay Kaufman Shelemay (Ed.). Nueva York y Londres: Garland Publishing, pp. 167-177.
- JOÃO, Belmiro do Nascimento. (2005). «Estrategias de valor para la creación de conocimiento en organizaciones intensivas en conocimiento». *Revista Galega de Economía* [Revista en línea], (1-2). Consultado el 10 de noviembre de 2008 en: http://www.usc.es/econo/RGE/Vol14_1_2/Castelan/nb2c.pdf
- KORSYN, Kevin. (2003). *Decentering Music: a Critique of Contemporary Musical Research*. Nueva York: Oxford University Press.
- LIST, George. (1992). «Ethnomusicology: A Discipline Defined». En *Ethnomusicology. History, Definitions and Scope*. Kay Kaufman Shelemay (Ed.). Nueva York: Garland Publishing, pp. 319-322.
- LÓPEZ CANO, Rubén. (2004). «La historia interminable: aspectos de la asimetría epistemológica. Entre el discurso histórico, analítico y estético en el estudio y experiencia de la música». *Consensus* (8), 132-143.
- MACIONIS, John y Ken Plummer. (1999). *Sociología*. Nueva York: Prentice Hall.
- MANUEL, Peter. (1995). «New Perspectives in American Ethnomusicology». *TRANS-Revista Transcultural de Música* [Revista en línea] (1). Consultado el 7 de enero de 2009 en: <http://www.sibetrans.com/trans/trans1/manuel.htm>
- MARTÍ I PÉREZ, Josep. (2000). Capítulo XIV. «Músicas cultas, músicas tradicionales, músicas populares». En *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Barcelona: Deriva Editorial.

- MERRIAM, Alan P. (2001). «Definiciones de “musicología comparada” y “Etnomusicología”: una perspectiva histórico-teórica». En *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Francisco Cruces y otros (Eds.). Luis Costa (Trad.). Madrid: Trotta, pp. 59-78.
- MYERS, Helen. (1992). «Ethnomusicology». En *Ethnomusicology. An Introduction*. Helen Myers (Ed.). Nueva York y Londres: W. W. Norton & Company, pp. 3-18.
- NETTL, Bruno. (1975). «The State of Research in Ethnomusicology and Recent Developments». *Current Musicology* (20), 67-78.
- _____. (1983). *The Study of Ethnomusicology: Twenty-Nine Issues and Concepts*. Urbana, Chicago y Londres: University of Illinois Press.
- NEWTON-SMITH, William. (1981). *La racionalidad de la ciencia*. Marco Aurelio Galmarini (Trad.). Barcelona: Paidós.
- PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana. (2004). *Las historias de la música en Hispanoamérica: un balance historiográfico (1876-2000)*. Trabajo de grado de licenciatura no publicado. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- _____. (2010). *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas.
- REYES SCHRAMM, Adelaida. (2009). «What do Ethnomusicologists do? An Old Question for a New Century». *Ethnomusicology*, 53 (1), 1-17.
- RICE, Timothy. (2001). «Hacia la remodelación de la etnomusicología». En *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Francisco Cruces y otros (Eds.). Madrid: Trotta, pp. 155-180.
- RUIZ OLABUENAGA, José. (1996). *Metodología de la investigación cualitativa*. Bilbao: Universidad de Deusto.

SANTAMARÍA DELGADO, Carolina. (2007). «El bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos». *Latin American Music Review*, 28 (1), 1-23.

Semanario Musical. (1852). Santiago: Impr. Julio Belin i Ca.

SHEPHERD, John. (2003). «Music and Social Categories». En *The Cultural Study of Music. A critical introduction*. M. Clayton, T. Herbert y R. Middleton (Eds.). Nueva York: Routledge, pp. 69-79.

TITON, Jeff. (1993). «Knowing People Making Music: Toward a New Epistemology for Ethnomusicology». *Ethnomusicology Research Digest*, IV (37).

TOMLINSON, Gary. (2004). «Musicología, antropología, historia». En *Los últimos diez años de la investigación musical*. J. Martín Galán y C. Villar-Taboada (Coords.). Valladolid: Universidad de Valladolid, Centro Buen Día, pp. 137-164.

WATERMAN, Christopher. (1991). «Jùjú History: Toward a Theory of Sociomusical Practice». En *Ethnomusicology and Modern Music History*. Philip Bohlman, Daniel Neuman y Stephen Blumm (Eds.). Illinois: University of Illinois Press, pp. 49-67

FEDERICO SAMMARTINO

Estética, teoría crítica y estudios etnográficos de la música popular: algunas propuestas

«Es suficiente que Federico o cualquiera diga que la música de Julio Iglesias es mala para que se arme una enorme polémica». Estas palabras del musicólogo chileno Alfonso Padilla (mensaje enviado el 11 de diciembre de 2007, 5:47 pm) sobre mi opinión de Julio Iglesias fueron vertidas en uno de los más agitados debates de la lista de discusión de la IASPM-AL. Dicho debate giró en torno a los juicios estéticos en música popular y fue el origen de las reflexiones que aquí se exponen. En lo que sigue, presentaré dos aspectos sobre los juicios estéticos en la música popular, y recuperar así algunas reflexiones de la teoría crítica y utilizar como ejemplo mi propio trabajo de carácter etnográfico en Estancia La Candelaria, provincia de Córdoba. Tales aspectos son, en primer lugar, la recuperación de una crítica de la ideología en las reflexiones estéticas, partiendo de los aportes de Walter Benjamin en torno a la reproducibilidad de las manifestaciones mass-mediáticas. En segundo término, la consideración de las prácticas musicales populares sin perder de vista la idea de totalidad social sugerida por Theodor Adorno.

En el marco de lo que se ha llamado la crisis de la representación en el arte pareciera que los estudios sobre música popular buscan escabullirse del debate. La cita con la que inicio este trabajo puede ser un síntoma de ello. El hecho de calificar a la música de

Julio Iglesias como mala no es un gesto arbitrario del gusto personal, ni mucho menos una sinécdoque por la cual toda la música popular pasa por mala. Lo importante a recalcar aquí es que en el fragor de la discusión de la lista IASPM-AL no supimos vislumbrar que la urgencia sobre la estética en la música popular y sus especificidades en el contexto latinoamericano imponen su abordaje y estudio en profundidad, en lugar de soslayar el problema en nombre de los prejuicios sobre la música popular que aún pululan. En otras palabras, ni los prejuicios corresponden a la estética ni se puede eludir el problema desde una postura supuesta y políticamente correcta, sino que es necesario desarrollar las categorías teóricas de la reflexión estética. En este sentido, la apelación a una crítica de la ideología inherente a la producción de la música popular permite ir más allá de la postura dominante, que consiste en la simple descripción de los fenómenos mediatizados. Por su parte, la idea de totalidad social fundada en la reflexión dialéctica posibilita superar el escudo de la subculturalización excluyente a los juicios estéticos, sustentada en la noción lábil y escurridiza de la diferencia.

En lo que sigue se suceden tres partes a primera vista desarticuladas, pero que solo apuntan a una serie de sugerencias y motivos que pueden —eso espero— aportar algo al debate en torno a los juicios estéticos en la música popular.

Sobre los juicios estéticos según la cybercomunidad IASPM-AL

En este apartado quisiera repasar algunos mensajes que se desarrollaron en la lista de discusión de la IASPM-AL¹ durante el mes de diciem-

———¹ Siglas en inglés de la rama latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular.

bre de 2007². El recorte sobre algunos de los temas tratados en la discusión me sirve para plantear un estado de la cuestión aunque, ciertamente, con determinadas características, ya que la dinámica de una discusión en Internet ofrece riesgos y ventajas. No sería tan errado comparar la discusión con un congreso sobre un tema específico, con un margen de tiempo superior tanto a los 20 minutos que suele acompañar a una ponencia como el destinado a la reflexión de los comentarios que se hicieron. Aunque corro el riesgo de que se me acuse de descontextualizar las reflexiones vertidas durante la discusión por eludir el orden cronológico en que se produjeron, creo que tales expresiones merecen una sistematización. Cuando ha sido necesario he introducido correcciones menores al citar las intervenciones. Una última aclaración: las menciones que se hacen a Julio Iglesias tienen que ver con la caracterización de su música como mala, que fue el disparador de la discusión.

La mezcla entre los juicios estéticos y los gustos personales es uno de los problemas centrales con el que se topan los estudios de música popular. En aquellas perspectivas de tinte socioantropológico centradas en la construcción de subjetividades, los gustos personales adquieren un estatus que complejizan la cuestión. Chalena Vásquez, por ejemplo, coloca en un ámbito diferente este aspecto: «Es como la comida... que a mí no me guste algo no quiere decir que sea mala comida» (mensaje enviado el 19 de diciembre de 2007, 5 pm). Al referirse a la música, Juan Pablo González señala: «Cuando condenamos determinada música, ¿no estamos también condenando a los

— 2 Bajo el asunto «Juicios de valor, ¿sí o no?», un grupo de los más destacados investigadores del ámbito latinoamericano repasaron en más de 120 mensajes los principales postulados sobre los juicios de valor en los estudios sobre música popular. La totalidad del debate puede consultarse en línea en el servidor de la Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (<http://urca.unirio.br/archives/laspm-latinoamericana.html>). La regla que he seguido para citar las intervenciones a la lista es: apellido, día y hora.

que construyen su subjetividad con ella? Todos los que se enamoraron con Julio Iglesias, ¿son inferiores a los que se enamoraron con Joan Manuel Serrat?» (mensaje enviado el 11 de diciembre de 2007, 5:13 pm).

En estas dos intervenciones se puede apreciar la dimensión que adquieren los gustos personales, a tal punto que se vuelve problemático hablar de los juicios estéticos. En el contexto deconstructivista de la musicología dominante los juicios estéticos empezaron a ser considerados como juicios de valor de cierta clase social, esto es, la academia. Sin embargo, aún resulta plausible establecer una diferencia entre los gustos personales y los juicios estéticos. El gusto personal –siguiendo el razonamiento de Vásquez– es una opinión que solo puede ser registrada etnográficamente, pero difícilmente conceptualizable como juicio estético. Por el contrario, el juicio estético posee una larga tradición de reflexión teórica, además de que en el transcurso del «siglo xx, especialmente con la aparición de nuevas perspectivas que el arte moderno abría, el campo de la estética se amplió enormemente» (Padilla; mensaje enviado el 9 de diciembre de 2007, 4:24 pm). En tal sentido, el juicio estético estaría ubicado en otra esfera aparte de la del habla coloquial, adquiriendo por consiguiente otra dimensión epistemológica. Creo que las razones por las cuales se soslaya la estética se deben a dos problemas inherentes al desarrollo de los estudios sobre música popular de índole etnográfica. Por un lado, la urgencia por definir el papel del investigador frente a los fenómenos massmediáticos en un mundo globalizado, sin aproximarse a una crítica de la ideología de dichos fenómenos. Por el otro, la sobreestimación de la subculturización apelando a la noción de diferencia, lo cual resulta en la descripción de la música popular, pero no en su crítica.

En relación al primer problema, la emergencia abrumadora de la globalización no solo ha difuminado los límites entre géneros, fetichizado las músicas locales, descentralizado los procesos de produc-

ción o modificado la difusión, sino que también ha cuestionado cualquier horizonte desde donde plantear los juicios estéticos. Como consecuencia de ello, los estudiosos de la música popular consideran que es más urgente definir cuál es el papel del investigador a la hora de dar cuenta de esos nuevos fenómenos. Como se pregunta Juan Pablo González, «¿dónde nos situamos en relación a la música popular: *scholars*, fans, intelectuales, predicadores, científicos, etc.?» (mensaje enviado el 26 de diciembre de 2007, 8:52 pm). En caso de no contemplar dicha situación, podría repetirse lo acontecido en la musicología moderna como, por ejemplo, la emergencia de un canon sustentado en los juicios de valor. Como sugiere Christian Spencer, «muchos musicólogos defienden el carácter científico de la musicología, pero luego aceptan que han escrito basados en gustos personales» (mensaje enviado el 25 de diciembre de 2007, 4:32 pm). El problema de esta postura la explicita mejor Rubén López Cano:

¿Y nuestras opiniones sobre Julio Iglesias le interesan a alguien? (...) Nuestros juicios son juicios de clase: nos representan como individuos con cierto papel, pretensiones y aspiraciones dentro de la sociedad. Y su relevancia social es muy discutible si la comparamos con la de millones de seres humanos que construyen partes importantes de sus vidas en torno a esas músicas que nuestra minúscula clase menosprecia (mensaje enviado el 11 de diciembre de 2007, 4:10 am).

Pese a lo acertado de la advertencia de López Cano, difícilmente dé lugar a la apelación a los juicios estéticos, con lo cual no quedaría otra solución que eludir su abordaje. En la respuesta de Juan Pablo González al mensaje de López Cano se introduce una variable a no descuidar:

Me parece que la valoración estética de la música popular no debiera ser una operación desacertada. Si en Chile se escucha más a Marcos

Antonio Solís que a Violeta Parra, ¿por qué vamos a lavarnos las manos y decir que es la opción de la gente? Entonces, el mercado manda y los intelectuales somos simples operarios del capital (mensaje del 11 de diciembre de 2007, 5:13 pm).

Nuevamente estamos ante un llamado de atención pertinente. No obstante, hay al menos dos problemas en esa precaución. Por un lado, no es cierto que la valoración estética solo cobre relevancia en tanto discurso contrahegemónico, ya que corre el riesgo de pasar por un pesimismo apocalíptico sustentado, precisamente, en una ideología de clase. Por el otro, el acento de la discusión no discrimina lo suficiente sobre la diferencia entre juicios estéticos y gustos personales.

La perspectiva que adopte el investigador no basta para encontrar el horizonte desde donde hablar sobre la estética. Frente a este callejón sin salida al que llegamos todos los participantes de la lista IASPM-AL, no supimos darnos cuenta de que el problema no era tanto sobre la posición del investigador ante ciertas prácticas sociales caracterizadas por la mediatización, y su carácter masivo y global. En todo caso, deberíamos haber leído con propiedad cómo se manifiesta la crisis de representación en la música popular³, para reformular la pertinencia de los juicios estéticos. En dicha reformulación de los juicios estéticos los gustos personales tienen un papel secundario. Lo que sí debe hacer suyo el juicio estético es aquello a lo cual alude tangencialmente la última intervención de González, y que podría caracterizarse como crítica de la ideología.

El segundo avatar que no ha permitido la emergencia de un debate fértil en torno a los juicios estéticos en la música popular viene a cuento a partir del estudio de cada manifestación encerrada en su propia subcultura. Esto limita el abordaje del plano estético a la descripción de los fenómenos, que muchas veces son una traducción

____ 3 Sobre la crisis de representación en el arte véanse Michaud 2007; Horenstein, Defagó y Minhot 2005.

de los gustos personales de los sujetos involucrados en el estudio. Lo que el trabajo etnográfico ha demostrado es que todos los grupos humanos tienen criterios para juzgar sus prácticas musicales. Alfonso Padilla ha resumido muy bien este punto, en lo que hace solamente al criterio del virtuosismo:

¿Cómo se explica que los integrantes de cada agrupación de Miles Davis hayan sido o son todos músicos de alta excelencia? ¿Cómo se explica la larga e intensa preparación que tienen los músicos en las tradiciones “clásicas” de la India, China, Japón, del mundo árabe, etc.? Los grupos rockeros no integran a sus filas al primer transeúnte que se cruza por el lugar de ensayo del grupo, sino que intentan sumar a músicos de alto nivel. Es curioso que algunos investigadores intenten negar el rol de los valores estéticos cuando los mismos músicos los utilizan (mensaje enviado el 16 de diciembre de 2007, 3 pm).

En esta reflexión queda claro que habría que separar un tanto las aguas para discriminar mejor cómo entran en juego los juicios estéticos y, por otro lado, qué se entiende por ellos cuando se habla corrientemente de estética. No hay que olvidar que la estetización de la existencia ha penetrado en la música popular, al punto que

estética es hoy en día el bótox, la lipoaspiración, la ozonoterapia, junto con los pasos de Chayanne, el corpiño de Thalía, el ombligo de Shakira, la incineración de la guitarra de Hendrix, la alienación de *High School Musical* o la bauhausización de un recital de *hardcore* (Sammartino, mensaje enviado el 18 de diciembre de 2007, 1:31 am).

La mirada contextualista sobre los fenómenos de la música popular tiende a excluir toda posibilidad crítica de esos fenómenos, ya que su respuesta es que «esos criterios son construidos sobre la base de convenciones sociales» (Mendívil; mensaje enviado el 16 de diciembre de 2007, 5:45 pm). En tal sentido, a los estudios de música popular solo

les quedaría como misión la descripción de tales fenómenos. Cuando Felipe Trotta advertía «¿por qué consideramos a Chico Buarque mejor que a Madonna? ¿Con qué criterios? (...) ¿Qué decir sobre la animación, la invitación al baile, la calidad de la producción, de los arreglos, del canto?»⁴ (mensaje enviado el 10 de diciembre de 2007, 5:10 pm); la viabilidad de lo estético se detiene ante la afirmación de su descripción, descartando de una vez y para siempre la posibilidad crítica sobre la “chica material”, ya que hay que entenderla en su cultura. La intervención de Alejandro Madrid es sumamente reveladora sobre los intereses del contextualismo extremo:

El hecho de que Julio Iglesias, el reguetón o el narcocorrido sean músicas mediáticas que llegan hasta nuestra televisión no las hacen parte de nuestra cultura. Eso solo sucedería en el momento en que entremos activamente en relación con las comunidades que las consumen o se conmueven con ellas y entendamos qué es lo que las hace conmoverse con esa música. No solo eso, agregaría que [aquello sucede cuando] podamos conmovernos con Julio Iglesias de la misma manera. Si no podemos hacerlo, simplemente no pertenecemos a esas subculturas (mensaje enviado el 27 de diciembre de 2007, 1:22 pm).

Inmediatamente uno se pregunta si tan alejados nos hallamos de Julio Iglesias como para no poder criticarlo. Juan Pablo González responde diciendo que «sentirnos diferentes a los que consumen a Julio Iglesias tiene algo de soberbia fascista, pues los tenemos de vecinos» (mensaje enviado el 26 de diciembre de 2007, 8:52 pm). A lo que valdría agregar que «cuando se habla de “marginalidad” para referirse a los pobres, me parece un eufemismo bastante perverso, porque bien integrados que están para que la situación se reproduzca

____ 4 Todas las traducciones me corresponden.

ad infinitum» (Sammartino, mensaje enviado el 28 de diciembre de 2007, 11:55 pm).

Creo que este error es propio en las perspectivas reflexivas en la antropología contemporánea y que han calado hondo en los estudios sobre música popular⁵. La industria cultural tiene como objetivo racionalizar la sociedad y si la academia asume como dada tal racionalización no hace otra cosa más que reproducirla. En este sentido, creo que los estudios sobre música popular han contribuido a internalizar un significado lábil sobre la diferencia, que elude las críticas a lo que no es sino una manifestación de la estetización de la vida disfrazada de democracia. Si en innumerables oportunidades durante la discusión se hizo mención a la necesidad de contextualizar los juicios estéticos a la cultura que los contiene, pareciera que tal contexto es terriblemente estrecho. Nadie pone en duda la importancia y la necesidad de la práctica etnográfica en el estudio de la música popular y que en su labor dé cuenta de las particularidades de las diferentes prácticas musicales. Ahora bien, ello no excluye la urgencia por considerarlas de un modo más estructural y señalar aquellas contradicciones aberrantes a las cuales no podemos asistir de un modo indiferente. La estética de la música popular, entonces, debe recuperar para sí la idea de totalidad social.

Sobre los juicios estéticos según fragmentos de la teoría crítica

Puede deducirse de numerosos pasajes de su obra que el pensamiento estético de Walter Benjamin, antes que una ideología crítica, es una crítica de la ideología. Para Jürgen Habermas (1991), tal característica se debe a la particular concepción de la historia que poseía

—5 «La definición exotizante de la práctica etnográfica, sostenida con categorías tales como “shock cultural”, “aculturación”, “rito de pasaje” que, independientemente

Walter Benjamin: «Para Benjamin, el continuum de la historia consiste en la permanencia de lo insoportable y el progreso es el regreso eterno de la catástrofe» (Habermas 1991, p. 99). En tal sentido, como para Benjamin «no hay documento de la cultura que no sea a la vez un documento de la barbarie» (2004, p. 23), le indica al historiador su tarea: «Cepillar la historia a contrapelo» (Ídem.). Ese ir a contrapelo no significa la crítica a la conciencia alienada del individuo burgués, sino el modo de aprehensión y funcionamiento de la conciencia colectiva propia de la emergencia de las masas en el capitalismo avanzado.

En relación al arte, la radicalidad de este giro consiste en que coloca en otra dimensión la crítica hacia el valor de culto propio de las obras auráticas, a diferencia de entenderla como mera falsa conciencia. En efecto, al apartarse de la crítica al carácter afirmativo del arte de los otros componentes de la Escuela de Fráncfort y al tomar conciencia de los efectos de la reproducibilidad mecánica sobre el mismo arte, Benjamin asume que la experiencia frente a la obra de arte se vuelve exotérica. En su concepción de la historia, Benjamin advierte el cambio de función del arte ante el advenimiento de la

del significado más o menos pertinente que pudiesen tener para determinados contextos de enunciación, se los utiliza para dar cuenta de una disciplina que al menos en nuestro caso (Argentina y América Latina), no debería implicar ya (como era tradicional en los etnógrafos clásicos) viajes extensísimos a comunidades desconocidas y por lo tanto “extrañas”, sino un viaje hacia sujetos reconocibles en la dinámica propia de las contradicciones de nuestra formación social. O bien, como suele suceder, una propuesta seductora y populista para mentes dormidas. Nada habría que achacarle a la noción de rito de pasaje (independientemente que, tal como lo ha demostrado la antropología misma, es antes un acto colectivo que una decisión individual) si con ella quiere significarse el pasaje del estadio de simbolización del sueño (o la añoranza de lo perdido) a la búsqueda de lo real en lo cotidiano de la dominación; pero, convengamos, no es este el sentido de semejantes intentos de definición de nuestra práctica como etnógrafos. Se trata sin más de ponerle algunas palabras seductoras a viejos estigmas tradicionales respecto a la construcción de conocimiento antropológico» (González y otros 2003, p. 5). Algo parecido puede imputársele a los estudios sobre música popular.

reproducción mecánica, la cual libera al arte del ritual para ir al encuentro de las masas, cambiando su función de culto por el de exhibición. Con este movimiento, al decir de Benjamin, se liquida el aura.

Tal liquidación no es algo definitivo. Benjamin nos señala que el arte no es una esfera autónoma a la experiencia humana, sino que resulta inescindible a los seres humanos por su carácter histórico. En otros términos, liquidar el aura no es tanto señalar la muerte de cierto tipo de experiencia artística, sino más bien señalar su carácter social e ideológico y, teniendo presente la recurrencia de la barbarie en la historia del hombre, estar atentos a las manipulaciones sobre el arte que los mismos hombres realicen. Benjamin ejemplifica claramente el carácter eminentemente social e ideológico del arte en su *Pequeña historia de la fotografía*. Allí señala:

Resulta significativo que el debate se haya enconado sobre todo cuando lo que estaba en juego era la estética de la “fotografía en cuanto arte”, mientras que, por ejemplo, apenas se dedicaba una hojeada al hecho social, mucho menos discutible, del “arte como fotografía”. Y sin embargo la reproducción fotográfica de obras de arte ha repercutido mucho más sobre la función del arte mismo que la configuración más o menos artística de una fotografía (Benjamin 2007, p. 48).

Si, en vez de la fotografía se hablara sobre la música popular, resulta claro que el núcleo de una crítica de la ideología es su impacto sobre la música en general, la cual, ideológicamente ha devenido “música clásica”, “académica”, “elevada” o cualquier otro adjetivo que denote esa música supuestamente mejor y opuesta a la música popular. Asimismo, junto a ese núcleo la crítica de la ideología debe dirigirse hacia el impacto de la música popular en la sociedad y el proceso histórico que lo conforma.

En lo que se refiere a las manipulaciones del arte por el mismo hombre, es decir, cuando la liberación del culto y el mito sucumbe a los embates ideológicos, se pueden hallar los indicios de las diferentes perspectivas que suponen la ideología crítica y la crítica de la ideología. Jürgen Habermas ha señalado que Herbert Marcuse confronta dialécticamente el ideal del arte burgués clásico con las manifestaciones artísticas propias del advenimiento de la cultura de masas (Habermas 1991, pp. 96-98). Desde esa posición, toda manifestación artística es tomada como falsa conciencia. En este mismo sentido, la crítica que realiza Adorno a la industria cultural –siempre según Habermas– se refiere a la parodia en que ha devenido el arte. En los tiempos que corren, los momentos de verdad solo pueden rescatarse esotéricamente, es decir, en aquellos lugares inaccesibles a las masas, como lo son, entre otros, Schönberg y Kafka, (Habermas 1991, pp. 102-105). Una teoría del arte que parte desde la ideología crítica considera a la experiencia artística contemporánea como una ilusión que cubre la realidad y su crítica solo es posible desde un ideal de un arte autónomo poco menos que inexistente. Walter Benjamin, por su parte, procede descriptivamente al relatar el proceso por el cual el aura –donde reside la ilusión de la autonomía del arte burgués– se está desintegrando ante la aparición de fenómenos dispuestos para su reproducción mecánica. La liquidación del aura no significa la liquidación de la idea del arte autónomo, sino un cambio de función en la experiencia artística de todo el arte. La crítica de la ideología que practica Benjamin considera a la experiencia del arte moderno como aprehendido exotéricamente por las masas y su crítica se manifiesta como reflexión sobre la manipulación a la que la misma reproducibilidad puede caer presa. Benjamin entiende que así como la reproducibilidad del arte puede conducir a un diálogo universal entre los hombres, también lo puede llevar a la confianza ciega en I. G. Farben (Habermas 1991, p. 124)⁶.

⁶ I. G. Farben fue un conglomerado de empresas alemanas que, entre otras atrocidades, producían el gas con el que se mataba a los judíos en Auschwitz. Entre las empresas

Más allá de lo inherente a la música popular en lo que respecta a la reproducibilidad y la recepción masiva, creo que merece cierto detenimiento la estetización de la existencia que supone la manipulación de la reproducibilidad mecánica. En varias oportunidades, se ha insistido entre los estudios de música popular el carácter democratizador por naturaleza de los medios electrónicos⁷. Semejante confianza en tales medios lleva a pensar en alguna fuerza emancipadora por sí misma en la música popular, lo cual, si pensamos por un minuto en Julio Iglesias, está muy lejos de manifestarse. Por el contrario, con ese tipo de afirmaciones se soslaya caprichosamente la estetización de la existencia, la que, en palabras de Benjamin, «convierte lo creativo (...) en un fetiche (...) “el mundo es bello”: éste es precisamente su lema» (Benjamin 2007, p. 50). Pese a lo aparentemente inofensivo de su afirmación, Benjamin señalaba lo siguiente con respecto al futurismo:

La humanidad, que antaño en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden (1989, p. 458).

que se hallaban en el conglomerado I. G. Farben, y que trabajaron estrechamente con las SS, se puede nombrar a Bayer, BASF y Aventis. Asimismo, una vez finalizada la II Guerra Mundial, se conocieron sus conexiones con empresas estadounidenses como la Standard Oil, Ford Motor Company, DuPont, Bank of Manhattan y el Federal Reserve Bank of New York, entre otras.

7 Richard Middleton sintetizó hace ya varios años tales argumentos: «El acceso es fácil y universal y, a diferencia de los libros de texto, no es necesario un alto grado de “capital” educativo; el copiado es simple; aun la producción es relativamente simple (cualquiera puede hablar o cantar en un micrófono). El equipamiento es tal que resulta muy difícil prevenir “adecuaciones” al parecer de cada uno. Del mismo modo, la “información” (estilos, fuentes de material, habilidades técnicas) de cualquier lugar es fácil y universalmente disponible. Es más, la tecnología es por naturaleza reversible: un receptor de radio es potencialmente un transmisor; un reproductor de casete puede grabar; incluso un disco para un gramófono puede ser utilizado como un factor dentro de nuevas actividades productivas, como han demostrado las prácticas de rap y el scratching» (Middleton 1990, p. 68).

Creo que en esta afirmación puede suponerse la premonición del filósofo de una vuelta del aura, pero con un carácter pervertido.

Para Walter Benjamin, el contenido aurático de las obras no significaba necesariamente una fetichización de lo creativo. Cuando se refiere a la fotografía, Benjamin reconoce que los retratos de las personas muertas constituyen el último refugio del aura:

Ocupa una última trinchera, que es el rostro humano. En modo alguno es casual que en los albores de la fotografía el retrato ocupe un puesto central. El valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos. En las primeras fotografías el aura nos hace señales por vez postrera en la expresión fugaz de un rostro humano (1989).

Si pensamos en las grabaciones históricas de aquellos cantantes de los cuales solo nos queda su voz registrada en un fonograma, podemos afirmar que algo similar ocurre con la música popular. Al escuchar, por ejemplo, *El día que me quieras* por Carlos Gardel, el contenido aurático es ineludible. Ahora bien, ¿qué sucede cuando Julio Iglesias incluye *El día que me quieras* en su disco *Tango* (1996), o aún más, cuando lo canta en portugués con el título *Se um dia fores minha* en su disco *Ao meu Brasil* (2001) para el mercado brasileño? Ciertamente, el contenido aurático que se desprende de cualquiera de las dos versiones interpretadas por Julio Iglesias es innegable. Pero, absolutamente manipulado y pervertido. En efecto, el aura en Julio Iglesias carece de historia y de posibilidad humana, y está objetivada en una fantasía. Su interpretación se sustenta en una idea lábil e inaprehensible del tango, cuyo sentido se cierra en la sensualidad melosa –que se aprecia, entre otros detalles, en la mezcla final recargada de reverberación– y que reafirma junto a la letra la imagen de gigoló irresistible que Julio Iglesias y sus productores han sabido construir en su carrera.

En el marco de los juicios estéticos como crítica de la ideología, creo que el concepto de reificación aurática puede ayudarnos a comprender mejor esta situación. Si se tiene en cuenta la inmanencia a las manipulaciones ideológicas a las que se encuentran sometidos el modo de producción, la difusión y la recepción de las artes dispuestas a ser reproducidas, la reificación aurática puede considerarse como uno de los objetivos centrales –si no el resultado– al que conducen las fuerzas de producción de la industria cultural. Si la reificación es un paso extremo de la objetivación del mundo⁸, quedando éste como pura facticidad no humana, es decir, el hombre se niega a sí mismo en la objetivación del mundo, la industria cultural presenta su modo de producción como infalible, objetivado en la realidad y sustentado en un valor supremo e intachable como el aura: esa lejanía por más cercana que se encuentre. Podría afirmarse que la reificación aurática subsume y al mismo tiempo contiene al valor de exhibición y al valor de culto: el primero, para colocar los productos al alcance de todos y dar la ilusión de la elección; el segundo, para desrealizar la realidad y quitarse de encima las contradicciones socialmente molestas.

Volviendo al tema de la posibilidad del juicio estético en la música popular y al ejemplo de Julio Iglesias, tomar al primero como crítica de la ideología tiene al menos dos ventajas. En primer término, la crítica de la ideología obliga a un estado de alerta al investigador de tal modo que las catástrofes de la historia no se repitan. Creo que en este punto el dilema que representa la posición del investigador y que se reflejó en la discusión de la lista IASPM-AL queda en un plano secundario. Si el investigador reconoce que la música de Julio Iglesias apela a la confortabilidad del oyente posibilitando la reproducción de las contradicciones de la sociedad, no le queda otra opción al primero

⁸ Siguiendo la definición de reificación que proporcionan Berger y Luckmann 1999.

que poner al resguardo la posibilidad de las y los Riefenstahl que acechan a la sociedad. Esta apelación a la cineasta dilecta de Hitler viene a cuento por la relación entre Julio Iglesias y Francisco Franco. En este sentido, el juicio estético no debe soslayar tales aspectos que hacen al contenido estético de la música popular y en ningún caso a alguna relación tangencial entre música y sociedad. La idea de totalidad social de Theodor Adorno complementa esta situación unos párrafos más adelante.

La segunda virtud que tiene el juicio estético como crítica de la ideología consiste en que toma como punto de partida la producción, la reproducibilidad, la función social y la recepción de las manifestaciones massmediatizadas de un modo que el juicio estético es más que la mera suma y descripción de esos momentos. Es inherente a esta concepción considerar las mediaciones entre dichos procesos, destacándose la perspectiva materialista en el análisis de la producción, las manipulaciones ideológicas a las que están expuestas las técnicas de reproducibilidad, el proceso histórico que define las funciones sociales de la música popular y la contemplación de la experiencia masiva cuya fruición debe ser analizada.

La relación entre Theodor Adorno y la música popular ha sido y es sumamente conflictiva. Ciertamente, resulta imposible no suscribir numerosas críticas que se le han hecho: fundamentalmente, sus prejuicios de clase, la desinformación y desinterés por los hechos empíricos para sostener sus afirmaciones, su furioso eurocentrismo y su concepción de la historia jalonada por individualidades, es decir, su canonicismo. No obstante, también es cierto que el núcleo de sus tesis aún resulta útil, incluso entre los estudios sobre música popular.

Una de tales tesis que quisiera recuperar aquí es la de totalidad social que contiene en sí la contradicción social. La totalidad social, podría decirse, coincide con el espíritu objetivado. Pero, como señala Gianni Vattimo, «no en el sentido exacto que tenía en Hegel, sino más bien, como solía enseñarnos Adorno, en un sentido extrañamente

perverso» (1994, p. 49). Esto último, nos dice Vattimo, por la acción de la industria cultural. Solo en nuestra época podemos advertir que «la razón del Espíritu universal sea la sinrazón frente a una razón posible» (Adorno, 1975, p. 315); por eso el espíritu deja de ser «libertad, individualidad y todo lo que Hegel identifica con lo universal» (Ídem.), para transformarse en coacción omnipotente. Una lectura atenta a la interpretación del mito de Ulises en la *Dialéctica de la Ilustración* nos da la pauta de los razonamientos de Adorno en ese sentido (Gómez 1998, pp. 25-43). La subjetividad de Ulises se constituye en cuanto dominación, así remite todo dato a la totalidad social, dejándose de percibir como facticidad humana e histórica, para pasar a ser naturaleza, es decir, ideología:

La entronización del medio como fin, ese *quid pro quo* radical característico de la fase del capitalismo tardío que es la conversión de la vida en instrumento para seguir manteniéndola [...] El episodio de las sirenas es (...) una alegoría de la neutralización del arte (...) la transformación de los nombres en fórmulas, que Ulises descubre como comportamiento astuto ante el cíclope, es para Adorno una figura del nominalismo, de la drástica separación entre concepto-realidad (...) En ella [*La Odisea*] puede descifrarse la persecución atomizada del interés particular del *homo aeconomicus*, principio y producto de la economía capitalista, así como la función ideológica de la impotencia ante la naturaleza como prepotencia social (Gómez 1998, p. 34).

En la totalidad social la contradicción es inmanente, «la unidad es la escisión. El irracionalismo de esta *ratio* que se realiza particularmente dentro de la totalidad social no le es extrínseco a la razón, su mal no está solamente en su aplicación. Por el contrario, le es inmanente» (Adorno 1975, p. 315). Asimismo, tal contradicción irreconciliable es la que alimenta la condición actual de la música y es la que nos permite descifrar su lugar en la sociedad (Rubio 2008). Max Paddison sugiere que, para hacer evidente la totalidad social,

Adorno apela como estrategia en su escritura a la exageración de los extremos señalando así la imposibilidad de reconciliación (Paddison 1982, p. 203). Adorno considera la música como una región del espíritu objetivo y en ella se hallan las contradicciones sociales:

La situación actual de la música la definen las contradicciones como la que se produce entre el contenido social de las obras y el contexto en que éstas producen su impacto. En cuanto zona del espíritu objetivo, se encuentra en la sociedad, funciona en ella, desempeña su papel no solo en la vida de los hombres, sino, en cuanto mercancía, también en el proceso económico. Y, a la vez, es social en sí misma. La sociedad se ha sedimentado en su sentido y las categorías de éste, y la sociología de la música debe descifrarlo (2006, p. 10).

Al plantear en tales términos la idea de totalidad social, sus argumentos sobre la industria cultural permiten entender que en los extremos de la contradicción no se hallan la música popular y la música culta o clásica, sino aquella música que acepta su carácter fetichista –quedando atrapada bajo el hechizo de la razón instrumental– y la que lo rechaza –que en su carácter se vuelve irracional para la perspectiva de la razón instrumental–. Max Paddison (1997, pp. 108-148; 218-225) sistematiza esta crítica a la razón instrumental, señalando para el caso de la música su funcionamiento en tres niveles interrelacionados:

En primer lugar, existe un proceso externo de racionalización en donde el artista tiene una relación ambivalente –si no antagónica–, en tanto la racionalización constituye una amenaza hacia los aspectos “irracionales” (o “no-rationales”) de la actividad estética. En segundo lugar, el proceso externo de racionalización está internalizado/ sublimado por el Sujeto a través de la expresión y objetivación dentro de la obra como la integración de elementos antes “irracionales”

—por ejemplo, la creciente dominación sobre el material musical a través de la lógica formal—. Este proceso es tomado por Adorno como mimético (...). Y, en último término, como resultado de tales procesos se dan dos cuestiones opuestas: (i) la obra totalmente racionalizada e internamente consistente se mercantiliza absolutamente, “su propósito definitivo sin propósito” queda asimilado a los propósitos de la sociedad totalmente racionalizada, es decir, como ideología; y (ii) la obra resiste la asimilación a la racionalidad dominante de la sociedad y, en su alienación de la sociedad, adquiere un carácter crítico (1997, pp. 219-220).

Adorno es claro sobre las implicancias estéticas de estos procesos, «esa transformación de la ideología en verdad es una transformación del contenido estético, no de la posición del arte ante la sociedad» (Adorno 2004, p. 312). Vale decir, el juicio estético debe dar cuenta de la contradicción en la obra y cómo esa contradicción es consustancial a la razón instrumental y la dominación. En este sentido, el juicio estético pierde su razón de ser si se aboca al relevamiento de los gustos personales disponibles en la sociedad.

En lo que respecta a la música popular, Thomas Levin (1990) ha observado que desde sus primeros escritos Adorno buscaba integrarla en sus reflexiones. Sobre la inclusión de una columna regular sobre música popular en la revista *Anbruch* Adorno nos dice:

Junto con los análisis sociológicos, había allí un campo entero de música —a la cual se le ha negado en absoluto cualquier tipo de estudio serio— la cual debía ser incorporada al dominio de *Anbruch*. Me refiero al campo de la “música ligera”, del kitsch, no sólo el jazz, sino también la opereta europea, el hit, etc. Al llevar a cabo esta misión, uno debía tomar un particular punto de vista que debía circunscribirse en dos sentidos. Por un lado, se debía abandonar el carácter arrogante característico de la comprensión de la música “seria”,

la cual creía que podía ignorar completamente la música que hoy en día constituye el único material musical consumido por la vasta mayoría de la población. El kitsch debía ser interpretado y defendido contra aquello que es una simple elevación del arte mediocre, contra los pésimos ideales actuales de personalidad, cultura, etc. Por el otro, no obstante, uno no debía caer presa a la tendencia –tan de moda aquellos días, sobre todo en Berlín– de simplemente glorificar el kitsch y considerarlo el verdadero arte de la época solamente por su popularidad. (Adorno, *Zum Anbruch: Expose. Gesammelte Schriften*, 19, 601-602. Citado en Levin 1990, 27).

Adorno nos advierte desde temprano que la música popular no se halla escindida de la totalidad social sino que es parte integrante de la contradicción, y que como tal «la teoría social de la música no puede renunciar a ejercer la crítica de la obra misma» (Rubio 2008). Bajo las consideraciones de la dialéctica negativa, esta última apreciación nos hace un llamado para que la crítica estética no deje de estar alerta, sobre todo en lo que hace a los extremos de la contradicción. Si ya no es posible «neutralizar los antagonismos, el movimiento de la contradicción no resuelta es el de la Sociedad como totalidad» (Ídem.), resulta harto evidente que cualquier intento por erradicar el juicio estético –sea reduciéndolo a mero relevamiento de los datos en la sociedad, sea negando su posibilidad crítica–, y sus apelaciones al estado de la sociedad actual y sus flagrantes contradicciones sedimentadas en la práctica musical, aquella no tiene nada que hacer: «De no medirse con lo más extremo, con lo que escapa al concepto, se convierte por anticipado en algo de la misma calaña que la música de acompañamiento con que las SS gustaban de cubrir los gritos de sus víctimas» (Adorno 1975, p. 365).

Vicente Gómez, en su crítica hacia Habermas, señala algunas consecuencias del abandono de la noción de totalidad social si el propósito es criticar las contradicciones de la sociedad. Para Gómez,

la intención de Habermas por generar un aparato conceptual claro y definido en su *Teoría de la acción comunicativa* enmascara ideológicamente la crítica hacia la sociedad, precisamente por dejar de lado la noción de totalidad social (1998, pp. 185-186). La crítica «deviene lamento impotente» por su gesto conciliador, lo cual «ha de pagar el poder explicativo al precio de obviar la cosa que hay que explicar» (Ibíd., p. 187). Por otra parte, como consecuencia del soslayamiento de la totalidad social, la misma posibilidad de modificarla queda desterrada de cualquier discusión teórica, ya que «todo esfuerzo por humanizar la organización, por más buena que sea su intención, puede suavizar y adornar la forma actual de la contradicción social, pero no superarla» (Adorno, *Soziologische Schriften I*, p. 453. Citado en Gómez 1998, p. 192). En este mismo plano podrían ubicarse las perspectivas contemporáneas que, a través del rechazo a la dialéctica, persiguen un sentido afirmativo a los fenómenos culturales de las clases dominadas, como puede ser el consumo de la música de Julio Iglesias. En efecto, el advenimiento de las llamadas perspectivas posmodernas –que han influido en gran medida a los estudios sobre la música popular–, han cerrado el camino a la dialéctica. En contra de este término que se cierra sintéticamente –caracterizado «por la subsumción de los términos contradictorios a una unidad superior» (Hardt y Colectivo Situaciones 2007)– y que unifica la diversidad de las luchas sociales, los intelectuales contemporáneos prefieren la noción de diferencia. La noción de «diferencia se ajusta con más facilidad a una organización de la lucha que toma la forma de una multiplicidad de grupos que enfatizan identidades específicas como homosexuales, pueblos originarios indígenas, mujeres, negros, etcétera» (Holloway y otros 2007).

Holloway y otros, quienes intentan recuperar la dialéctica negativa en un contexto donde la diferencia está integrada al programa neoliberal, señalan que, paradójicamente, bajo esa noción se produce un nuevo cierre sintético. Pero, ya no por contradicción sino por adaptación al mal menor, «el rechazo a la dialéctica

conduce, precisamente, a un pensamiento sintético, a un pensamiento que busca situar cada cosa en el lugar que le corresponde dentro del paradigma dominante» (Holloway y otros 2007). Esta situación Adorno ya la advierte cuando señala que, con el rechazo a la dialéctica, lleva a que el juicio estético

degenere en categorías auxiliares arbitrarias y diletantes, en racionalizaciones del bricolage o en declaraciones cosmovisivas sobre lo que se quiere (...) Esta tendencia armoniza demasiado bien con la tendencia social global a idolatrar los medios, a la producción por sí misma, al pleno empleo, etc., porque los fines, la organización racional de la humanidad, están obstruidos (Adorno 2004, p. 454).

Al trasladar esta situación a los estudios sobre música popular resulta que se corta de cuajo cualquier posibilidad del juicio estético como crítica a la ideología. En este último sentido giró gran parte de los aportes durante la discusión en la lista de la IASPM-AL. A propósito de Julio Iglesias, el musicólogo chileno Alfonso Padilla rememoraba su detención bajo la dictadura de Pinochet: «No obstante su actuación [la de Julio Iglesias] en el Festival de Viña del Mar de febrero del 74 ante los cuatro generales para celebrar a lo grande el golpe de estado, en la cárcel de Concepción, 540 km al sur de Santiago, tocamos y cantamos algunas de las canciones de su repertorio» (mensaje enviado el 21 de diciembre de 2007, 5:55 am). El acento en la diferencia no deja lugar a las contradicciones inmanentes a la música de Julio Iglesias, borrando de un plumazo la historia de los materiales y procedimientos –es decir, se niega el carácter social de la música de Julio Iglesias– y sumando sin resistencia alguna su voz a la racionalidad instrumental, con lo cual la academia reproduce las contradicciones de la totalidad social perdiendo de su horizonte la crítica. Desde Adorno lo único que le queda al juicio estético de la música popular es ser dialéctica negativa. A más de un cuarto de siglo de los

ecos de unos acordes y melodías en una cárcel de Concepción, la música de Julio Iglesias sigue siendo un fragmento de una totalidad social equivocada. Parafraseando a Holloway *et alter*, como nos hallamos en un mundo equivocado, el juicio estético es negativo porque es un juicio-*contra* esa totalidad social equivocada. En otra situación, no necesitaríamos de la dialéctica negativa.

Sobre los juicios estéticos según mi experiencia

Estancia La Candelaria se encuentra a unos 120 km hacia el noroeste de la ciudad de Córdoba, en el departamento Cruz del Eje. A fines del año 2000 la capilla jesuita fue declarada Patrimonio de la Humanidad por la Unesco, como parte del producto turístico “Camino de las Estancias”. La práctica musical está firmemente establecida, desarrollándose principalmente durante los encuentros públicos. Cada 2 de febrero la fiesta patronal reúne a casi la totalidad de los pobladores de la región. Como consecuencia directa del desarrollo turístico en Estancia La Candelaria, en los últimos años el número de asistentes a la fiesta patronal ha crecido bastante. Mientras que en el año 2002 –fecha en que comencé mi trabajo de campo– la policía estimó entre 500 y 700 personas el número de asistentes, durante la última fiesta patronal se calcula que llegaron a la celebración unas 2.500 personas. Durante los días previos los músicos de la zona repasan su repertorio, mientras que los vecinos se aprestan con sus familias a pasar un buen momento durante el mayor evento del año. El único género musical que interpretan los músicos locales cada 2 de febrero es el folklórico, lo cual permite sospechar que ese día los lugareños reafirman su identidad campesina. En ese día se suceden hits radiales, algunos clásicos del repertorio folklórico y temas propios.

Ciertamente, el desarrollo del turismo cultural a cargo del gobierno provincial en la región ha ocasionado algunos cambios en la estructura social. El más importante es el proceso por el cual se

intenta imponer un nuevo paradigma productivo: a la economía familiar tradicional de explotación pecuaria extensiva se la quiere suplantarse por otra centrada en la provisión de servicios turísticos. Desde los organismos estatales de la provincia de Córdoba a cargo del área de turismo, los esfuerzos apuntan fundamentalmente a seducir al turismo extranjero, dada la difusión que brinda el sello de la Unesco. Esta situación ha impactado sobre la fiesta patronal en lo que respecta a la organización espacio-temporal y en el carácter que tiene para los pobladores locales. Previa a la declaración de la Unesco, los pobladores recuerdan que las fiestas se desarrollaban en los predios de la capilla y en sus instalaciones circundantes. Se caracterizaba por ser una fiesta netamente local, donde se reencontraban por única vez en el año con su familia y amigos las personas que migraron hacia otros lugares. Lo excepcional de esos reencuentros daba lugar a que la fiesta se extendiese por varios días. En la actualidad, los lugareños perciben cada vez con mayor intensidad que la fiesta patronal está destinada a la satisfacción de los turistas deseosos por encontrarse con ese gen original e incontaminado de argentinidad gaucha. Asimismo, todo transcurre de 9 a 17 horas –tal es el horario que los funcionarios estatales hicieron cumplir con la fuerza pública los dos últimos años– y, salvo la misa y las demostraciones de las tradiciones gauchescas, todo transcurre fuera del predio de la capilla. Una frase que suelen decir los pobladores locales y que resumiría esta situación señala que «desde que la capilla es de la humanidad ya no es más nuestra».

El desarrollo del turismo cultural se asienta sobre tres ejes: el valor del monumento histórico, la magnificencia del paisaje natural y el impulso al turismo rural –este último aún no completado–. Esto trae consigo el establecimiento de una nueva división del trabajo: las empresas del rubro son las encargadas de captar los turistas, especialmente extranjeros; el estado provincial es el encargado de garantizar la seguridad para su explotación y difundir el producto para atraer a

los turistas; y a los pobladores locales no les queda más que representar la escenografía gauchesca para el deleite de los turistas que llegan a la región. Esta situación ha afectado la práctica musical, cuya principal característica es la presencia de dos repertorios claramente diferenciados, interpretados por los mismos músicos y que se hacen presentes de acuerdo al contexto de ejecución. Me atrevo a afirmar que durante los últimos años, especialmente durante las fiestas patronales, esos dos repertorios han terminado de definir sus características. Uno de ellos se ejecuta ante la presencia de los turistas y dentro de la capilla jesuita en el marco de otras demostraciones gauchas, como juegos tradicionales o destrezas en los caballos. Se compone fundamentalmente de piezas en un tempo acelerado –chacareras, chamamés y “gatos”–, suelen bailarse y predominan los hits radiales⁹. El otro repertorio se caracteriza por la ejecución de composiciones de los mismos intérpretes, ante un reducido grupo de pobladores locales –no más de diez personas–, fuera del predio de la capilla y las especies folklóricas dominantes son las milongas y las zambas.

Las diferentes características de los dos repertorios señalan algunos indicios sobre la aprehensión y valoración del nuevo contexto social en Estancia La Candelaria desde que la capilla jesuita fuese declarada Patrimonio de la Humanidad por la Unesco. La fuerte intervención del estado provincial, junto con el arribo masivo de turistas a la región suponen la inclusión de nuevos actores en la vida cotidiana, con el consiguiente cambio de las reglas de juego. En este marco, una lectura plausible sobre los dos repertorios podría interpretar que el primero de ellos –aquél que se interpreta frente a los turistas dentro del predio de la capilla jesuita– pretende satisfacer las expectativas de los visitantes que llegan a la región, entre otras razones, en busca de los lugares comunes del gaucho argentino idealizado.

⁹ La radio constituye el único medio masivo de comunicación al que tienen acceso los pobladores de la zona. Como no existe tendido de red eléctrica, la radio funciona a baterías.

El segundo repertorio –aquél que se encuentra restringido a la audición de los pobladores locales– busca mantenerse al margen de la pretensión dominante impuesta por el estado provincial hacia los lugareños. Incluso, podría suponerse que este último repertorio constituye una expresión de resistencia por parte de los pobladores locales ante el desarrollo del turismo cultural.

No obstante, al repasar algunos indicadores sociales, cualquier apelación a la resistencia suena a un chiste de mal gusto; más todavía en una resistencia que apela a la subjetividad de la diferencia. Por ejemplo, en la región que abarca Estancia La Candelaria –unos 400 km² con epicentro en la capilla jesuita– la tasa de mortalidad infantil en los niños menores a dos años supera los 100 por cada mil. Los problemas de dentición y de formación de los huesos afectan a más del 60 por ciento de los niños de la escuela rural Patricias Argentinas, adyacente a la entrada del predio de la capilla. Cerca del 50 por ciento de la población escolar primaria en ese mismo establecimiento es repitiente o tiene sobreedad escolar. Entre el 40 y el 60 por ciento de los jóvenes entre 15 y 30 años han migrado hacia pueblos o ciudades cercanas a raíz de la falta de un futuro laboral en la región¹⁰. Si leyéramos el segundo repertorio como resistencia, la subjetividad de la diferencia es un bálsamo para sacarnos de encima las contradicciones inherentes a la totalidad social. Así, si existiera resistencia, esos números moverían al menos a que los sujetos se replantearan la situación social como injusta. Adjuntar livianamente que los pobladores poseen un repertorio de resistencia suena antes bien a una declaración políticamente correcta que a una descripción verdadera.

Después de breve repaso sobre la música y su contexto en Estancia La Candelaria, ¿cómo debe plantearse el juicio estético en un

¹⁰ Los datos fueron recolectados entre los años 2001 y 2004 por un grupo de médicos de la clínica Reina Fabiola, dependiente de la Universidad Católica de Córdoba, quienes llevaban adelante una serie de acciones preventivas de salud. Los datos nunca fueron sistematizados y el trabajo que con gran esfuerzo desarrollaban los médicos lamentablemente quedó trunco hasta el año 2006, en el que se han retomado.

trabajo de índole etnográfica? ¿De qué manera puede integrarse ese juicio estético con los datos recogidos en el campo y en un contexto social innegablemente dramático? ¿Cuál sería el modo más apropiado para utilizar una noción –la estética– cuyo significado no se agota en las perspectivas que he reseñado, ni que posee una tradición en los estudios de música popular? Casi a modo de opinión, intentaré responder a estas preguntas apelando a mi experiencia.

La única certeza que tengo sobre mi pesquisa en Estancia La Candelaria que vengo desarrollando desde el año 2002, es que el trabajo etnográfico es indispensable. No obstante, también estoy convencido –y más aún después del ejercicio de reflexión que significó este trabajo– que los resultados que he obtenido luego de la interpretación de la información recogida en el campo están muy alejados de la reflexión estética. Creo que estas observaciones sobre mi propio trabajo son válidas para los trabajos de índole etnográfica en general. Es decir, hacer etnografía no es hablar de estética. Frente a la historia de la reflexión estética, que parte de Platón y Aristóteles, pasa por Kant y Hegel, y llega a Danto y Dickie, la breve historia de la etnografía no puede desconocer el sentido que tiene la estética como reflexión sobre cierto tipo de objetos. Lo mismo sucede con la música: por más deconstructivistas que queramos ser, la estética de la música popular no puede desconocer a Hanslick, Adorno o Fubini.

Una posible salida sería adoptar las consideraciones de Yves Michaud en relación a la estética analítica estadounidense. Refiriéndose a la falta de pasado del arte entre la población estadounidense, los filósofos de ese país llegan a «Manet después de haber conocido a Pollock o Warhol y el cine había sido referencia en su vida y reflexión antes que las obras de Shakespeare» (Michaud 2007, p. 119). Tomando esta idea como inspiración, los estudiosos de la música popular podrían plantearse que la reflexión estética sobre su objeto supone un campo sin tradición. No obstante, existen al menos dos inconvenientes en este planteamiento. Por un lado, en lo que respecta a la música popular como objeto de estudio, su genealogía nos

conduciría invariablemente hacia la música clásica —o como quiera llamarse—, con algunos puntos muy fuertes de contacto entre ambas esferas como, por ejemplo, la influencia de los músicos con formación académica en el tango (Mesa 2008). En consecuencia, la reflexión estética sobre la música popular no puede desligarse tan fácilmente haciendo borrón y cuenta nueva sobre ese pasado. Por otra parte, en lo que tiene que ver con la práctica etnográfica, los juicios sobre su objeto de estudio tienen su tradición, por más breve que sea. Aunque el relativismo cultural plantea de plano una suspensión del juicio, sí es posible destilar una tendencia en el trabajo etnográfico. Pareciera una regla no escrita en los estudios musicales de este tipo que el investigador debe evitar todo juicio negativo sobre las prácticas de los sujetos que estudia. De hecho, me resulta muy difícil escapar a esa regla. ¿Cómo puedo atreverme a decir que la música que interpretan los pobladores de Estancia La Candelaria es mala? En todo caso, esta tendencia de poner las expectativas del deber ser de los investigadores en su objeto de estudio sirve tan solo para contrastar dos disciplinas, antes que una reflexión seria sobre la estética.

Dada esta situación, creo que la apelación a la estética de la música popular en trabajos de índole etnográfica —en realidad, bajo cualquier enfoque— debe buscar sus raíces en la filosofía. Esto supone un esfuerzo mayúsculo, al menos en mi caso, ya que carezco de formación en tal disciplina. No obstante, el compromiso con mi objeto de estudio vale el esfuerzo de buscar las categorías pertinentes que permitan delimitar lo estético en esa música.

En mi caso particular, Walter Benjamin y Theodor Adorno me ofrecen las pautas para poder hablar sobre la estética de la práctica musical de los pobladores de Estancia La Candelaria. Fundamentalmente, a partir del fenómeno que Benjamin intuyó hace 70 años y que define en gran medida la estética de la música en Estancia La Candelaria: la estetización de la existencia. Este fenómeno adquiere ciertos rasgos particulares en Estancia La Candelaria. Unos párrafos

atrás señalaba que el desarrollo del turismo cultural trajo consigo una nueva división del trabajo, tocándole a los pobladores locales la representación de todos los clichés del gaucho argentino para deleitar a los turistas. La imagen del gaucho argentino siempre estuvo fetichizada. En este último tiempo, además, esa imagen fetichizada ha devenido en producto estético, al punto de que las revistas de actualidades entienden que la moda denominada “gaucho chic” es una de las últimas tendencias¹¹. Esta actualidad de la moda de lo gauchesco debe ser personificada por los habitantes de Estancia La Candelaria. En consecuencia, la estetización no afecta solo a los artefactos de la cultura, sino a los mismos seres humanos. En otros términos, el Hombre ha sido fetichizado, al punto que no interesa en absoluto su posición histórica y social como trabajadores campesinos, para convertirse en objeto para el deleite de otros Hombres que disponen de los medios para hacer turismo.

Este aspecto de la estetización de la existencia resulta central para el juicio estético de la práctica musical en Estancia La Candelaria. El repertorio que se interpreta frente a los turistas dentro del predio de la capilla, y que consta mayormente de hits radiales del género folklórico, se entiende mejor según la categoría de reificación aurática. Esas canciones que se escuchan por la radio, se aprenden, se ensayan y luego se interpretan frente a los turistas, sufren en ese proceso una transformación para convertirse, en su esencia, de canciones a meros objetos. Como tales, cuando son interpretadas, manifiestan la objetivación de ese mundo estetizado. Ese repertorio

¹¹ De hecho, la moda “gaucho chic” es la que se incorporó como un elemento fuertemente distintivo entre las clases terratenientes y los chacareros devenidos agroempresarios, durante el conflicto entre esa clase social y el gobierno nacional por las retenciones a la exportación del poroto de soja, durante los meses de marzo a junio de 2008. El costo del equipo completo de boina, pañuelo, camisa, bombacha y alpargatas en una tienda exclusiva puede superar fácilmente la remuneración por 20 días de trabajo de un peón en Estancia La Candelaria.

se integra a ese universo bello que es lo gauchesco en Estancia La Candelaria, pero como naturaleza no humana, es decir, ideología. Dicha transformación de las canciones en objetos reificados es posible en la medida en que existe la posibilidad de manipulación de las técnicas de reproducibilidad. Las piezas folclóricas que se difunden por la radio ya son producidas con la carga aurática que las remonta a un pasado lejano. En su difusión ya se apela para que la escucha individualizante, masiva y simultánea reconozca el valor de culto hacia lo gauchesco. En Estancia La Candelaria, la escucha debe adaptarse a la fuerza coercitiva de lo gauchesco como objetivación de la estetización de la existencia. En este proceso, vemos que las manipulaciones de las técnicas de reproducibilidad no se hallan en un lugar determinado sino que se inscriben en las diferentes mediaciones a las que son sometidas las obras dispuestas a ser reproducidas. Esas mediaciones tienen como fin inmediato reforzar la idea del mundo bello. Pero, al mismo tiempo, reproducen incansablemente la barbarie de la historia. Esta última se manifiesta en los crudos indicadores sociales de la comunidad de Estancia La Candelaria, la que a su vez debe representar cual escenografía la belleza de lo gauchesco. Esta contradicción solo se entiende en y ante la totalidad social. Un punto ineludible de la totalidad social y sus contradicciones es que bajo ningún aspecto constituye algo externo a la práctica musical en Estancia La Candelaria, sino que se halla sedimentada como contenido en esta última. Interpretar la totalidad social como algo externo que se adosa a la práctica musical sería poco menos que sádico. Creo que solo de esta manera, puede entenderse el juicio estético de la práctica musical en Estancia La Candelaria.

Federico Sammartino (Argentina) es licenciado en Composición Musical por la Universidad Nacional de Córdoba, y cursa en la actualidad el doctorado en Artes (UNC). Es becario de posgrado del Conicet. Su tema de investigación es el impacto del desarrollo del turismo cultural en la práctica musical entre los pobladores de Estancia La Candelaria (Departamento Cruz del Eje, Córdoba). Ha sido coeditor del libro *Músicas populares. Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina*.

Lista de referencias

- ADORNO, Theodor. (1975). *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus.
- _____ (2004). *Teoría estética. Obra completa*, t. 7. Madrid: Akal.
- _____ (2006). «Ideas sobre la sociología de la música». En: *Escritos musicales I-III. Obra Completa*, t. 16. Madrid: Akal, pp. 9-23.
- BENJAMIN, Walter. (1989). «El arte en la época de su reproducción mecánica». En *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- _____ (2004). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Ciudad de México: Contrahistorias.
- _____ (2007). «Pequeña historia de la fotografía». En *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos.
- BERGER, Peter y Thomas Luckmann. (1999). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- GÓMEZ, Vicente. (1998). *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno..* Madrid: Cátedra.
- GONZÁLEZ, Crispina y otros. (2003). «Desde una antropología crítica: consideraciones sobre la (auto)reflexividad etnográfica». *Nosotros los otros*, 8 (5), 4-6.
- HABERMAS, Jürgen. (1991). «Walter Benjamin: Consciousness-Raising or Rescuing Critique». En *On Walter Benjamin. Critical Essays and Recollections*. Gary Smith (Ed.). Cambridge y Londres: The MIT Press, pp. 90-128.
- HARDT, Michael y Colectivo Situaciones. (2007). «Prólogo. Leer a Machery». En Pierre Machery, *Hegel o Spinoza*. Buenos Aires: Ediciones Tinta Limón.

- HOLLOWAY, John, Fernando Matamoros Ponce y Sergio Tischler Visquerra. (2007). «Introducción». En *Negatividad y Revolución. Theodor W. Adorno y la política*. Buenos Aires: Universidad de Puebla y Ediciones Herramientas.
- HORENSTEIN, Ariela, Cecilia Defagó y Leticia Minhot (Eds.). (2005). *Representaciones. Revista de Estudios sobre Representaciones en Arte, Ciencia y Filosofía*, 1. Córdoba: Ediciones CePIA.
- LEVIN, Thomas. (1990). «For the Record: Adorno on Music in the Age of its Technological Reproducibility». *October* (55), 23-47.
- MESA, Paula. (2008). «La guardia vieja del tango: los aportes de músicos de formación académica». En *Músicas Populares. Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina*, Federico Sammartino y Héctor Rubio (Eds.). Córdoba: UNC.
- MICHAUD, Yves. (2007). *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- MIDDLETON, Richard. (1990). *Studying Popular Music*. Filadelfia: Open University Press.
- MOUTOT, Gilles. (2005). *Adorno. Lenguaje y reificación*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- PADDISON, Max. (1982). «The Critique Criticised: Adorno and Popular Music». En *Popular Music. Theory and Method*, vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 201-218.
- . (1997). *Adorno's Aesthetics of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- RUBIO, Héctor. (2008). «No toda música es arte. Sobre el concepto de música popular en Adorno». En *Músicas Populares. Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología*

argentina. Federico Sammartino y Héctor Rubio (Eds.). Córdoba: UNC.

SAMMARTINO, Federico. (2008). «Acento regional, sustituciones rítmicas e irregularidad métrica en Estancia La Candelaria». En *Músicas Populares. Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina*, Federico Sammartino y Héctor Rubio (Eds.). Córdoba: UNC.

VATTIMO, Gianni. (1994). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa.

Discografía

IGLESIAS, Julio. (1996). *Tango*. Sony.

IGLESIAS, Julio. (2001). *Ao meu Brasil*. Sony.

FELIPE TROTTA

Criterios de calidad en la música popular: el caso de la samba brasileña*

Siempre estamos emitiendo juicios. Todas las actividades de la vida humana en sociedad están vinculadas a alguna forma de juicio y valoración. Qué vestir, qué comer, adónde ir, qué decir, cómo comportarse, qué oír, son todos éstos actos cotidianos que siempre involucran algún tipo de construcción de juicios de valor. El valor es, en consecuencia, «ineludible» (Connor 1994, p. 17). El caso de la música no podría ser diferente. La práctica musical, especialmente aquella que denominamos “popular”, comprende complicadas operaciones de escogencias valorativas que se manifiestan de diversas formas en su producción (escogencia de notas, acordes, arreglos, repertorios, sonoridades, etc.) y consumo (escogencias en la compras de discos, de asistencia a espectáculos, estaciones de radio, programas de televisión, etc.). Todas estas decisiones son actividades de construcción de criterios de valoración, que se manifiestan sistematizadas en cierta medida en conversaciones cotidianas, debates académicos y profesionales (entre músicos, productores, programadores y críticos), que

* Título original: «Critérios de qualidade na música popular: o caso do samba brasileiro». Traducción: Douglas Méndez.

buscan una improbable objetivación de criterios para esconder los procesos subjetivos de construcción de gustos. Como afirma Simon Frith en su influyente *Performing Rites*, el placer de la cultura *pop* está relacionado con el placer de hablar sobre ella, lo que comprende siempre algún tipo de valoración (Frith 1998, p. 4). En esos discursos se trata siempre de valorar los criterios de los juicios aplicados a las diferentes prácticas musicales, mediante los cuales se negocian posiciones culturales y significados compartidos entre los individuos y grupos involucrados en ellas.

Empecé a reflexionar sobre los criterios para medir la calidad en la música cuando organizaba, hace unos años, la celebración de un cumpleaños. En esa ocasión yo completaba una fecha “redonda”, rodeada de simbologías específicas, por lo cual quería hacer que la fiesta fuese “bailable” (tal deseo ya revelaba de antemano una estrategia de valoración bastante recurrente en la música popular). Entonces pasé buena parte de las semanas que precedieron a mi cumpleaños seleccionando repertorios musicales acordes con el evento. Evidentemente, empecé por mi colección particular, que contaba para la época con cerca de doscientos títulos ampliamente legitimados en la jerarquía de calidad de la música brasileña. En esta colección, había ejemplares de artistas consagrados de la MPB¹, algunos discos de *choro*, de música instrumental nacional, una pequeña parte de música clásica y una colección considerable de samba.

Entonces comenzó mi dificultad. Todo ese repertorio, indiscutiblemente reconocido como de alta calidad, sencillamente *no servía* para mi fiesta bailable. El tipo de repertorio que se me ocurría el adecuado para ponerle música a mi fiesta tendía más hacia una vertiente

—1 Las siglas MPB significan, literalmente, “música popular brasileña”. Sin embargo, en el contexto actual de la música brasileña, las siglas han sido usadas como categoría de clasificación de un cierto estilo musical practicado por artistas intelectualizados y no asociados directamente a ningún género musical específico. Como categoría clasificatoria, la MPB comprende esferas de alta legitimidad en las jerarquías de la música brasileña de raigambre popular.

pop-rock, cuya valoración era menos obvia en mi red de relaciones sociales que los títulos de mi colección particular. En conclusión, me vi obligado a acercarme a colecciones de amigos con gusto musical más heterodoxo para ensamblar el repertorio de mi fiesta, la cual terminó siendo, de hecho, un éxito.

Pero el asunto se me presentó de una forma bastante clara: esos discos míos eran, para esa fiesta, *malos*. Malos porque no correspondían a ciertos criterios de calidad específicos, sensiblemente distantes de los criterios que apliqué cuando adquirí ese pequeño acervo personal. Así pues, entré en contacto con un nudo conceptual valorativo en el que las ideas de “buena música” y “música de mala calidad” parecían menos rígidas y más propensas a reevaluaciones, reformulaciones, transformaciones. Lo que era bueno para mí podía ser considerado por otras personas como malo (hasta aquí todo bien, eso incluso parecía obvio). Pero, además, esa calidad de “bueno” podía ser juzgada por *mí mismo* como “mala”, dependiendo del contexto, de la ocasión, del momento de vida, del humor. Esto implicaba decir que los criterios de calidad aplicados a una determinada práctica musical podrían variar enormemente de acuerdo con las condiciones de experiencia musical, y que esos criterios podrían variar también a partir de un único punto de escucha.

Los criterios legítimos

Si, por una parte, establecer zonas precisas de valores fijos es tarea prácticamente imposible, podemos, por otra, identificar mecanismos generales de valoración en la música popular, que pueden ser activados en las estrategias de medición de la calidad. La construcción de valor en la música en el mundo occidental forma parte de un juego de intercambios culturales bastante amplio, negociado de diferentes formas por los innumerables grupos sociales en sus respectivas prácticas musicales.

Como punto de partida, podemos tomar como criterio referencial de calidad la música de concierto de tradición clásico-romántica europea, también llamada música “clásica” (término que comprende una cierta confusión conceptual), que tiene como eje las obras de compositores como Bach, Mozart, Beethoven y sus contemporáneos. No han sido escogidos al azar. La “cultura legítima” representada por estos autores y sus obras es la región por excelencia de la legitimidad estética, reforzada continuamente a través de su reproducción por el sistema de enseñanza (Bourdieu 2007). Para confirmar lo anterior, basta que echemos un vistazo a la teoría musical enseñada en las escuelas de música y conservatorios alrededor del mundo para constatar la importancia de esos autores referenciales, que sirvieron de fundamento para la propia elaboración de esta teoría. De esta manera, el repertorio consagrado funciona no solo como un poderoso reforzador de elementos musicales reconocidos como de alta calidad, sino también como eje de legitimación de un conjunto de autores asumidos como “maestros” inmortales de la historia de la música.

Pero no son tan solo sus aspectos, digamos, intrínsecos, los que confieren a ese conjunto de autores y obras un elevado grado de legitimidad. El consumo de la música de tradición clásico-romántica europea posee determinadas características y exigencias que coadyuven en la configuración de un *estatus* elevado. Utilizada históricamente por la nobleza y por la corte de los países colonizados de las Américas, esta música se convirtió en símbolo de distinción, y esta condición la destinó al consumo de las élites, en consecuencia, algo hecho y apreciado por pocos (Trotta 2006). La legitimidad de la música clásica deriva de un tipo de experiencia estética cuya eficacia depende de su proceso de aprendizaje. Ese proceso determina que tal práctica solo puede ser aprovechada apropiadamente a partir de la acumulación de un cierto “capital cultural” adquirido a través de la educación y de la familia (Bourdieu 2007). Es decir, el origen noble de la experiencia de la sala de conciertos se transforma en un patrón de experiencia cultural vinculada a ese origen, con lo que refuerza

sus premisas y sus criterios de valoración. Transportada de Europa hacia las Américas en los tiempos de la Colonia por las élites económicas y culturales de la época (nobleza y clero), la música “clásica” se configura, sin mucha dificultad, como música de alta sociedad, sofisticada, refinada y distintiva. Incluso siendo capaces de cuestionar la validez de aplicación del concepto de *capital cultural* de Bourdieu en la realidad latinoamericana, partiendo de la idea de que la formación de la burguesía entre nosotros se dio de forma particularmente insuficiente (Ortiz 2001) y que la modernización en el continente permanece hasta hoy sitiada por conflictos y contradicciones (García Canclini 2000), los criterios de consagración de legitimidad de la cultura erudita permanecen vigentes a través de una compleja trama de valoraciones y validaciones interculturales, y cotidianamente se activan de manera efectiva en nuestro ejercicio constante de valorar. Ahora bien, ¿cuáles serían las características que determinan ese conjunto de criterios “legítimos” para el “buen gusto” musical?

En primer lugar, se trata de una práctica cuyo aprendizaje está orientado hacia *el control*, es decir, hacia un tipo de escucha musical silenciosa, atenta y exenta de corporeidad, para componer el necesario cuadro de civilidad que se oponía a las prácticas culturales profanas y bárbaras de los “salvajes”. «El proceso racionalizador libera a la expresión sonora del ritual y del mito, facilitando la creatividad individual, para de esta forma fortalecer su dimensión autónoma en cuanto arte» (Rivera). La noción de una *racionalización* de la práctica musical es correlato del propio proceso civilizador de control de las costumbres y de la diseminación de vergüenzas y pudores que delinearían un perfil de comportamiento respecto a lo que es correcto y a lo que es desagradable socialmente. Norbert Elias discute algunos aspectos de un tratado de *civilidad* escrito por Erasmo en la primera mitad del siglo XVI, en el cual el autor describe un conjunto de buenos modales que tenía como norte educar a un niño noble, mediante el desarrollo de su «decoro corporal externo» (Elias 1990, p. 69). Es interesante señalar que tal recetario de buenos modales está construido

como una serie de comportamientos deseables para situaciones supuestamente embarazosas como comer, orinar y desvestirse. Esas recomendaciones “civilizadas” tenían como propósito neutralizar la “animalidad” de ciertos actos corporales como una manera de establecer comportamientos sociales “educados”. Cabe pensar aquí en una especie de domesticación general del cuerpo con miras a construir una atmósfera civilizada, que se manifiesta en el desarrollo de ciertos parámetros adecuados de participación en actividades colectivas, como el caso de la sala de conciertos.

La posición sentada y estática de los músicos, y la disposición de la sala de conciertos, con los asientos mirando al frente, sin posibilidad de desplazamiento del público y de los artistas, dan forma a esa experiencia. La sala de concierto tiene determinadas “reglas” de comportamiento (el tipo de ropa, de movimientos corporales y de desplazamiento por los corredores y salones; el silencio del público cuando suena el primer acorde; la hora adecuada para aplaudir; la voz en sordina al comentar el concierto a la salida, etc.), que son aprendidas mediante la propia experiencia, con lo que se refuerza la distinción social a través del capital cultural heredado de la familia.

Aún hay un segundo aspecto importante en la construcción de valor en la música erudita. Se trata, precisamente, del *tipo de música* que comprende toda esa experiencia social. Es evidente que su estructuración formal sonora favorece la relación “racional” con la música, al tiempo que establece un fuerte énfasis en algunos parámetros sonoros y recalca otros. La primacía de la sonoridad orquestal (incluso en los conjuntos de cámara y en los solos) y la ausencia casi total de regularidad rítmica y de percusión fomentan una ambientación, en la que la invitación al cuerpo se neutraliza, se dosifica. En el plano musical, se espera de la creación musical erudita un cierto grado de complejidad armónico-melódica, que se afirma como uno de los signos más indisputados de calidad técnica de esta práctica musical, accesible tan solo a los iniciados. De esta forma, una música

de calidad pasa a ser aquella cuyo autor logró manipular de manera innovadora los sonidos de altura determinada, mediante la composición de una red de melodías y armonías, cuyo desarrollo presenta algún grado de sorpresa y de elaboración. Así pues, los parámetros de timbre y dinámica adquieren posiciones jerárquicas privilegiadas, para de este modo consagrar el modelo referencial de la orquesta sinfónica como ideal de alta cualificación sonora. Además, la imposición de una innovación constante de procedimientos musicales termina por construir una relación de superación con respecto al pasado musical, con lo que se instaura una necesidad de superar los modelos de “maestros”, estableciendo una “evolución” de la música.

Las siglas MPB significan, literalmente, “música popular brasileña”. Sin embargo, en el contexto actual de la música brasileña, las siglas han sido usadas como categoría de clasificación de un cierto estilo musical practicado por artistas intelectualizados y no asociados directamente a ningún género musical específico. Como categoría clasificatoria, la MPB comprende esferas de alta legitimidad en las jerarquías de la música brasileña de raigambre popular.

Del lado de la producción, la idea de una evolución de la música a través de los tiempos, rumbo a la superación de procedimientos utilizados por los autores del pasado, termina por enfatizar el papel del autor en esa configuración de criterios valorativos. La música erudita –y he aquí un tercer aspecto de sus estrategias de valoración– es música *de autor*. El artista y el intérprete son sacralizados como personajes dotados de habilidades trascendentales, inexplicable sensibilidad, perfección técnica y sentido creativo. El don artístico está personificado en la figura del “genio”, motor de la propia narrativa histórica de la música erudita, que es elevado a la categoría de mito inalcanzable e insuperable. De ese genio –y de los aspirantes a genio– se espera una manipulación innovadora de los elementos del lenguaje musical, con énfasis en la relación entre sonoridad (timbre) y la estructura melódico-armónica. La repetición de elementos dentro de

una misma obra o en otras obras es tolerada mientras no debilite el aura de individualidad y creatividad del autor. La cuestión de la autoría es central y sobre ella descansa toda la mística y la lógica de atribuir calidad a una obra, a un conjunto de obras o a un compositor o artista en particular. Es un hecho que este modelo de calidad estética se relaciona con la formación de un campo artístico relativamente autónomo, arrastrado a la configuración de un mercado consumidor que demanda este tipo de producción (Bourdieu 2007). Y a su vez, el crédito de tal estructuración puede ser conferido en gran parte a la lógica burguesa de la afirmación del “arte por el arte”, en cuya esfera el papel de la innovación es central. Se espera que el compositor erudito ofrezca algo “nuevo” en cada concierto, con lo que se configura un ideal impositivo de calidad y creatividad de este genio ya consagrado o en vías de consagración. La autonomía del campo artístico deriva de esa manipulación de elementos en busca de la novedad y de un hacer especial, accesible solamente a los iniciados. Es de esta manera como, por ejemplo, Umberto Eco define el mensaje poético:

El mensaje que definimos como poético surge caracterizado por una *ambigüedad* fundamental: el mensaje poético usa deliberadamente los términos de modo que su función referencial sea alterada; por tanto, (...) elimina la posibilidad de una decodificación unívoca, da al decodificador la sensación de que el código vigente está de tal modo violado que ya no sirve para decodificar el mensaje. (...) De este modo, (...) Se constituye en ambiguo porque se propone a sí mismo como primer objeto de atención (1993, p. 95).

En el terreno de la literatura, de las artes visuales y de la música, el desarrollo de una obra de arte que atrae la atención hacia sí misma establece un patrón de legitimidad estética, corroborada por la mitificación de los autores “creativos” e “innovadores”, en

cuyas obras, a través del tiempo, se encontraron tales parámetros de innovación.

La noción de una historicidad evolutiva nos lleva a un cuarto aspecto decisivo en la medición de calidad en la música erudita: se trata del *tiempo*. Aparece en esta práctica una compleja relación entre novedad y tradición, que se evidencia en los programas de los conciertos, colmados de autores referenciales. La constitución de una galería de cánones de la historia de la música (enseñada en los conservatorios como una secuencia temporal de innovaciones realizadas por los genios) es actualizada permanentemente a través de la ejecución continua de sus obras y repertorios (Frith 1998, pp. 37-38). La constante celebración del pasado a través de las obras de los maestros, biografías, conmemoraciones y libros de teoría musical, establece una fuerte relación referencial con la idealización de experiencias musicales antiguas, revividas y rememoradas en cada nueva ejecución, por ejemplo, de la 5ª *Sinfonía* de Beethoven. Por otro lado, del compositor actual se espera innovación. Éste necesita refrendarse en ese conjunto intransferible de procedimientos, obras y autores del pasado e intentar romper, a toda costa, con alguno de esos modelos, buscando “soluciones” estéticas innovadoras.

Sin embargo, el proceso de medición de la calidad mediante la longevidad y la escogencia de repertorios referenciales permanentemente revisitados y utilizados como modelo de legitimidad y calidad estética no es exclusividad de la música erudita. Casi todos los géneros musicales populares apelan a algún tipo de relación referencial con el pasado, adoptando sus clásicos y sus genios. Se trata de los “monstruos sagrados” del rock, las “divas” del jazz, las “viejas guardias” de la samba, los “maestros” del *choro* (Trotta 2006). Sus obras permanecen como “piedras”² angulares de referenciales valorativas y,

——— 2 En la pujante escena del reggae del estado de Maranhão, en el nordeste brasileño, el sustantivo *pedra* (“piedra”) se utiliza para designar aquellos temas consagrados y que alcanzan el éxito en las fiestas. Hay además en este universo una distinción entre las

a través de ellas, las nuevas creaciones se disputan legitimidad estética. Aún más: así como ocurre en la tradición legitimada de la música de concierto, la construcción de un repertorio de obras y autores consagrados del pasado representa la sedimentación de determinados patrones musicales reconocidos como característicos y referenciales en ese género. Los estereotipos armónicos, melódicos, temáticos, rítmicos y simbólicos funcionan como eslabones que concatenan el pasado y el presente para construir y sedimentar nociones de herencia y tradición, y configuran también una memoria musical y afectiva compartida, para de esta manera contribuir a la formación de sentidos y significados de los elementos musicales, interpretados a partir de la activación de esta memoria (Tagg 1987). Semejante recurso se utiliza en prácticas tan distintas como el rock y la samba, el *forró* y el *frevó*, la salsa y el reggae, con lo que se da forma a una especie de modelo semiuniversal de consumo musical. En definitiva, podemos imaginar la misma música popular como un «inmenso repertorio de memoria colectiva» (Napolitano 2007, p. 5).

El hecho de que el discurso de la tradición sea aplicado como estrategia de valoración, tanto en el ámbito de la cultura erudita como en las prácticas de la música popular, es señal de una cierta contigüidad entre estos dos campos. En una investigación llevada a cabo entre los estudiantes del último año de música de la Universidad de Río de Janeiro, la investigadora Elizabeth Travassos identificó indicios de que, al menos en determinadas parcelas de la música popular brasileña,

o estabelecimento de um cânone de choro, samba e MPB –conjunto de obras que servem de modelo– se faz com critérios bastante

pedras normales y las especiales, legitimadas por el tiempo y por la reverencia ostensible de todos los amantes del reggae, llamadas entonces *pedras de resposta* (“pedras de entrega”, “de confianza”). Las *pedras de resposta* más comunes son aquellos clásicos celeberrimos del reggae internacional cantados por músicos como Bob Marley y Peter Tosh.

semelhantes àqueles que pautam o reconhecimento da música erudita, a saber: complexidade de forma ou estrutura, exigência técnica na interpretação instrumental, possibilidade de exibição virtuosística (1999, p. 11).

Tal conclusión halla eco en las reflexiones de Simon Frith, quien afirma que no hay razón para sostener *a priori* que tales juicios (de valor) operan de forma diferente en diferentes esferas culturales (1998, p. 17).

Con todo, la aplicación de criterios legítimos desarrollados en el ámbito de la música de concierto clásico-romántica europea en el universo de la llamada música popular no es una operación exenta de conflictos, puesto que tales criterios (complejidad armónico-melódica, audiencia físicamente “neutra” y atenta, autoría reconocida, innovación estilística y referencia a la tradición) con frecuencia colisionan con otros conjuntos de sistemas de valoración musical, y establecen de esta forma un territorio de disputas y enfrentamientos entre grupos sociales, prácticas musicales y criterios de valoración.

Otros criterios de valoración: tecnología y participación corporal

Si por una parte los criterios legítimos son indiscutiblemente válidos como referencias ampliamente utilizadas en la constitución de juicios de valor, por otra parte es difícil dejar de reconocer que tales criterios no siempre corresponden a las demandas específicas de ciertas prácticas musicales. Ulhôa señala los géneros musicales como vectores de construcción valorativa con cierto grado de autonomía frente a otros géneros, lo que se manifiesta incluso hasta en los términos empleados por sus practicantes para referirse a los elementos juzgados como relevantes en la formulación de criterios estéticos:

Assim, para a música sertaneja “voz” significa o estilo vocal dos cantores e vários parâmetros descritivos (guturalidade, nasalidade, tessitura, impedância, etc.); no rock “som” se refere a questões de timbre e textura. Para a MPB (sigla para música popular brasileira) ainda sem um conceito chave, “criatividade”, “melodia rica” em oposição a “estilo brega” e som “repetitivo” diz respeito a um sistema de convenções ligadas ao arranjo e à interpretação (2000, p. 3).

De hecho, los géneros musicales presentan parámetros propios de evaluación estética. La configuración de un conjunto de «reglas de género» (Fabbri 1982) funciona indirectamente como consolidación de un universo de códigos valorativos compartidos por sus ejecutantes, su «comunidad musical» (Ídem.) Además, los géneros organizan maneras de tocar, oír y vender música, y así instauran códigos culturales y comerciales.

São as regras de gênero que determinam como as formas musicais são tomadas para conceber sentido e valor, que determinam a adequação dos diferentes tipos de julgamento, que determinam a competência das diferentes pessoas de fazer tais julgamentos. É através dos gêneros que nós experimentamos a música e as relações musicais, que nós juntamos a estética com a ética (Frith 1998, p. 95).

Por otra parte, una separación exageradamente acentuada en el análisis de los géneros musicales puede esconder procedimientos generales de construcción de valor y aun más, camuflar los puntos de contacto entre los ejecutantes de diferentes géneros y también los agudos enfrentamientos y disputas por esos criterios. Además, debemos admitir que el universo musical no está tan escindido como puede parecer, y que el alcance de la división de este universo en géneros es limitado por un intenso flujo de elementos musicales y simbólicos entre los géneros, lo que configura una atmósfera en la

cual se negocian tales criterios de construcción de valor. Podemos pensar, por ejemplo, en el inmenso campo semántico de aquello que entendemos como “música popular”, un concepto huidizo e indefinible que, no obstante, funciona al mismo tiempo como eje de clasificación en el mercado, en oposición a la música erudita identificada con los criterios legítimos de la tradición de concierto clásico-romántica europea.

El surgimiento de la música popular en cuanto tal tiene que ver con la tecnología (Tatit 2004, Sandroni 2001). Atravesada por un poderoso aparato industrial y destinada a un consumo a gran escala, la música popular se convirtió en un bien de consumo comercializado internacionalmente, con diversas consecuencias sociales y simbólicas. El desarrollo de las tecnologías de grabación y reproducción de sonido no solo representó una ampliación en el grado de circulación de la música por el mundo, sino que también resultó en la formación progresiva de nuevos modelos de escucha. Utilizando conceptos de Jonathan Sterne, la investigadora Simone Sá señala la configuración de un nuevo *régimen de audición*, que se inaugura a partir de la mediación de los aparatos de reproducción musical desde mediados del siglo xix.

Lo que aquí nos interesa de manera más específica es *de qué forma* esos nuevos patrones de escucha alteraron las estrategias de construcción de valor en la música. Si los criterios legítimos de calidad musical se desarrollaron a partir de la experiencia musical de la sala de conciertos, esos criterios pasan a ser presionados por la popularización de los fonógrafos y, posteriormente, de los aparatos de radio. Nuevos modelos de escucha y de circulación musical que provocan tensiones y cambios en los criterios establecidos. En un primer momento, esas tensiones se circunscribían a los procesos de escucha y de circulación musical realizados en el ámbito de las incipientes grabadoras de la primera mitad del siglo xx. En Brasil, la oferta de títulos legitimados de la música erudita compartía el espacio con una

música popular en formación y de alto atractivo comercial. Los éxitos comerciales de la época llegaban a un público expresivo y heterogéneo, y de esta manera se fundaban las bases de una cultura de masas que se intensificaría a partir de mediados de siglo. Al otro lado de las ofertas comerciales de música, se encontraban los prestigiosos lanzamientos de música erudita brasileña y europea, cuya circulación restringida dibujaba una división sociocultural a partir de las prácticas de consumo musical. Ciertamente, en la esfera del consumo esa distinción nunca fue tan evidente y las prácticas musicales más populares casi siempre llegaban a un público lo suficientemente diverso como para representar a todos los estratos jerárquicos de la sociedad brasileña, inclusive a las élites. No obstante, no cuesta suponer que las distinciones jerárquicas entre las categorías musicales funcionaban para la época de forma todavía más evidente que en la actualidad.

Nos interesa aquí, sin embargo, detenernos más de cerca en un segundo momento, aquél en el que la tecnología pasa a incidir de forma más directa en la conformación de jerarquías de valor en la música popular. Hablo específicamente de la búsqueda de nuevas sonoridades, obtenidas por medio de instrumentos eléctricos y electrónicos, desarrollados en una lógica que asocia, de manera bastante estrecha, la tecnología con la modernidad y ésta con la calidad musical. A partir de un determinado momento, alrededor de los años cuarenta y cincuenta, surge la posibilidad tecnológica de manipulación del sonido a través de su producción electrónica, y esto trae consecuencias sobre el volumen sonoro y sobre el propio timbre. En este punto, la tecnología provee nuevos criterios para valorar la música, en la medida en que establece puntos de escucha y significación estrechamente ligados a ella, siempre asociados a la novedad, actualidad y modernidad. Guitarras distorsionadas, *loops*, sintetizadores y el advenimiento de una “música electrónica” son los extremos de ese proceso de desarrollo de sonoridades cuyo público principal estuvo siempre constituido mayoritariamente por jóvenes. En efecto, es exactamente a partir de mediados de la década de 1950 cuando la cultura

de masas “inventa” al joven, moldeando un conjunto de significaciones, simbologías, mitos y canciones internacionales que pudiese servir de eslabón de identificación a partir del rango etario (Morin 1975). Y el sonido de este universo es eléctrico.

Cabe resaltar aquí una diferencia entre el sonido electrificado, que ya venía siendo utilizado desde hacía muchos años, inclusive en el proceso de registro sonoro, del sonido obtenido *a partir* de un origen eléctrico, cuyo marco es la invención de la guitarra eléctrica, no por casualidad símbolo de connotaciones capitalistas e industriales de la práctica musical. El sonido de la guitarra (y también el del bajo y el del teclado, este último inventado años más tarde) generado eléctricamente adquiere posibilidades de amplificación y transformación en su timbre, que provocan una especie de revolución en la producción y escucha musical, con lo que se crea un universo sonoro joven, que tiende al exceso. El alto volumen se convierte en un patrón de la manera juvenil de oír música, así como la referencia a determinados timbres con menor nitidez acústica, mayor tasa de ruidos y distorsiones. Sonido alto y distorsionado que moldea una experiencia musical fuertemente energizada y cuyo público potencial está formado por jóvenes, dotados naturalmente de altas dosis de energía física. De esta manera, se desarrolla un criterio de valoración musical que a propósito se aparta de la referencia erudita de deleite sublimado, para alcanzar un conjunto de símbolos más corporeizado, de tendencia modernizante.

En este punto, el encuentro entre tecnología sonora y el público joven empieza a potenciar en el ámbito internacional de la cultura de masas otro criterio más de valoración musical, de importancia central en casi todas las prácticas musicales del planeta: *la participación corporal*.

As experiências musicais se apresentam de várias formas, de acordo com diferentes estilos e culturas musicais, a sensibilidade pessoal do músico ou do ouvinte, sua idade, condição social, etc.; elas podem

variar do êxtase pessoal de uma escuta profunda ao canto em massa eufórico de um estádio de futebol. Todas essas experiências estão conectadas a modulações particulares de *corporificação* (Pelinski 2005).

Dejando un poco de lado los estadios de fútbol y la audición “profunda”, conviene hablar de manera más específica de la relación corporal que se establece en el baile. Canto y baile son ingredientes inherentes a diversos tipos de práctica musical, y funcionan como criterios de calidad de eventos de experiencia musical. Desde rituales religiosos, pasando por las ruedas de samba, hasta los espectáculos de rock, la calidad de determinados eventos musicales está relacionada de manera bastante estrecha con el tipo de participación corporal que tales experiencias provocaron. Hablando específicamente del rock, Simon Frith afirma que un buen concierto «se mide por la respuesta física de la audiencia, por la velocidad con que las personas saltan de sus asientos hacia la sala de baile y por cuán alto gritan» (1998, p. 24). Es difícil que una fiesta en la que todos los participantes cantan y bailan durante toda la noche pueda ser catalogada por sus participantes como un evento de mala calidad, o de haber sido musicalizada con repertorio de bajo nivel estético.

Si el patrón de experiencia musical de la cultura legítima es la neutralidad corporal, representada por la sala de conciertos, para la gran mayoría de las prácticas musicales industrializadas tal experiencia demanda de forma inmediata algún tipo de canto o baile, que instaure el “clima” del evento y suministra nuevos ingredientes para la evaluación estético-musical. Pelinski describe testimonios de frequentadores y bailarines de tango, que señalan una especie de *inconsciencia* que caracteriza esta práctica, como si la racionalidad se enfatizara en el momento de la participación corporal: «En pocas palabras, para los músicos, poetas y bailarines de tango, la experiencia del tango parece estar asociada a emociones fuertes fundadas

primordialmente en una experiencia pre-lógica y corporal» (2005). En este caso, la experiencia corporal es la que asume un estadio valorativo elevado, contrariando la tradición de deleite estético exento del elemento corporal, propio de la música erudita.

Cuando hablamos del cuerpo y del baile, de alguna forma estamos entrando en el territorio de la sexualidad, pues el baile se constituye mediante una serie de movimientos corporales que directamente informan sobre las diferencias de género. Femenino y masculino son *roles* interpretados a través del baile, lo que implica una especie de teatralización de las interacciones corporales entre los dos sexos, con evidentes connotaciones de las interacciones propiamente (hetero)sexuales. El movimiento danzante de la pareja es un juego de seducción, contacto físico, aproximación e intimidad, que actúa como representación de la esfera de la sensualidad propiamente dicha. Describiendo la atmósfera del baile del *forró* brasileño, la investigadora Claudia Matos nos pasa el tono de ese encuentro:

Forró se dança colado, estimulando o namoro, acoitando e celebrando o contato erótico dos corpos. É o paraíso da paquera, a ocasião ideal para se permitir um xamego, uns cheiros, uns beijos, um pecadilho, um jeito sonso e manhoso de se mover e se tocar. (...) O forró de hoje em dia é um dos ambientes mais propícios para “ficar”, numa facilidade de aproximação embalada pela coreografia do sarro, de um jeito ao mesmo tempo indecente e inocente, que pode impressionar e confundir o observador externo (2007, p. 431).

La participación corporal –erótica– a través del baile se convierte en un importante criterio de valoración para determinadas prácticas musicales. Como podemos percibir, el sexo es un asunto central, que aparece en la música popular de diferentes formas y con legitimidad variada. Si la sensualidad rítmica del baile –o de la posibilidad del baile– puede funcionar como un criterio positivo de valoración, la referencia más directa a simulaciones del acto sexual o a

invocaciones textuales, visuales o sonoras de posiciones eróticas, casi siempre viene acompañada de violenta reprensión moral. El territorio de la ética es un dominio con fuerte presencia en el ámbito de las valoraciones estéticas, hecho que lo configura como un modo de ser propio de las estrategias de valoración. Lo bello y lo bueno son dos modos valorativos que desde la filosofía griega de Platón y Aristóteles apuntaban hacia una «cualidad positiva de las cosas, en términos morales, sociales y perceptivos» (Sodré y Paiva 2002, p. 18). Si se puede entender la música como una forma de compartir pensamientos y acciones (Blacking 1995, p. 236), materializados en visiones de mundo, modelos de comportamiento, códigos sociales, sentimientos y tensiones emocionales, las implicaciones éticas son entonces inherentes a cualquier práctica musical.

Considerando lo anterior, se puede entender la violenta reacción a la supuesta baja calidad estética de productos de la industria del entretenimiento que presentan elementos fronterizos con respecto a lo que dicta la ética sexual compartida por la sociedad. En la música brasileña –y probablemente en la música de muchas otras naciones– se puede notar lo que la investigadora Mônica Leme denominó una «vertiente maliciosa», caracterizada por un énfasis sensual a través del baile, del ritmo, de las letras sugestivas y de *performances* osados (2002, p. 29). La autora analiza el trabajo del grupo *É o Tchan* como un ejemplo de procesamiento de esas referencias sexuales. Liderado por dos cantantes y dos bailarinas, las “rubias del *tchan*”, cuyo *performance* se basaba en coreografías con alusiones a posiciones y movimientos sexuales bastante evidentes³, el grupo alcanzó

——— 3 Un ejemplo particularmente ilustrativo es el “baile de la *boquina da garrafa*” (“el pico de la botella”). Se trata de una canción que obtuvo un gran éxito a finales de la década de los años noventa, cuyo coro invitaba a un baile con una botella. En el escenario, dicho baile era ejecutado por las bailarinas, quienes colocaban una botella en el suelo entre sus piernas y realizaban voluptuosos balanceos de las caderas flexionando las rodillas hasta aproximar el área genital al mencionado “pico” de la botella. Esa canción y su coreografía se convirtieron en una especie de fiebre nacional que duró varios años, tocada constantemente en fiestas por todo el país.

un estruendoso éxito durante la década de los años noventa y se convirtió en una especie de símbolo de esa vertiente maliciosa de la época. Hasta el día de hoy, el de *É o Tchan* es para la crítica musical brasileña un ejemplo paradigmático de referencia de baja calidad musical, al cual se dirigen ácidos comentarios y feroces reprobaciones morales.

No obstante, el campo de la sexualidad no aparece solamente acompañado de valoraciones negativas en la música popular brasileña. En el contexto de narraciones de placer sexual romántico, el repertorio musical nacional está repleto de ejemplos con elevado grado de consagración estética, comenzando por algunas canciones significativas del “rey” Roberto Carlos. Originario del universo del *rock’n roll*, el cantante promovió una intensificación del carácter romántico en su obra en los años setenta, conforme daba prioridad a las baladas de ritmo lento y anécdotas amorosas. En diversos ejemplos celeberrimos de su repertorio referencial, textos como «manos atrevidas», «palabras al oído» y «ropas por el suelo» hacen alusión al acto sexual, configurando un escenario en el que la sensualidad y el romanticismo caminan juntos como criterios de valoración. Cabe destacar aquí que la legitimidad estética de Roberto Carlos presenta una cierta ambigüedad. Al mismo tiempo que es considerado uno de los cantantes y compositores más importantes de la música popular brasileña, su prestigio estético estuvo siempre en un escalón inferior en comparación con el prestigio de los artistas de la MPB. El repertorio romántico ha sido evaluado por la crítica como de nivel inferior, especialmente cuando aborda de forma más directa el acto sexual. Sin embargo, en el caso del artista, su perenne y contundente éxito lo colocó en una posición de extrema identificación con el contingente expresivo de la población brasileña, al punto de llegar a ser reconocido y aclamado como “rey”. Y la valoración de su obra está en estrecha relación con un tipo de construcción idealizada del amor de la pareja, vivido cotidianamente en la práctica sexual.

La afirmación de una sexualidad efectiva en la canción popular, no obstante, se manifiesta en un delicado terreno de negociaciones morales. Consciente de este umbral entre lo ético y lo estético, el compositor Erasmo Carlos, principal colaborador de Roberto Carlos en decenas de éxitos, hace el siguiente comentario con respecto a uno de los mayores éxitos de la dupla, sugerentemente titulado *Cabalgata*:

Cabalgata es el relato de un acto sexual y nosotros estamos conscientes de que nos sentimos muy felices escogiendo las palabras. En lugar de decir “voy a treparme en esa mujer la noche entera”, hicimos una cosa de buen gusto para decir lo mismo (citado en Araújo 2006, p. 381).

La frontera del “buen gusto” es un determinante subjetivo para la medición de la calidad musical de una canción o de una obra y la percepción de que este límite ha sido traspasado puede generar serias dificultades para la consagración legitimada. Una de las estrategias para evadir esa barrera es el humor. Relatos de encuentros sexuales aparecen en varias canciones de doble sentido, con grados diversos de humor, presentes en las *modas de viola* del interior del estado de São Paulo, en las *emboladas* del nordeste, en el *forró*, en la samba y en el mismo rock. Protegidos por el manto de la ironía, algunos artistas logran evaluaciones menos despectivas y ocupan lugares jerárquicos variados en el universo de la música popular brasileña. Tales posiciones de legitimidad, si bien inestables, provocan reacciones que oscilan entre el desprecio, la risa y el consumo masivo, pero no son rechazadas con vehemencia, como sí ocurre con aquellas que abordan la temática sexual de forma más explícita, como el caso de *É o Tchan*. Un ejemplo que ilustra de forma bastante contundente esa posición ambigua del humor sexual es la obra del artista Genival Lacerda, quien conquistó tal proyección, que la gente acostumbra pronunciar su nombre acompañado del simpático esbozo de una sonrisa en los labios. He aquí una muestra de su repertorio, el tema

titulado *Carro velho é fubica* (“Carro viejo es cacharra”, Osmar Navarro/Graça Gois), lanzado en 1987:

Eu tenho uma comadre lá no meu pedaço
que tem uma *fubica* que você precisa ver.
Ela conserva a *fubiquinha* bem cuidada,
lavada, lubrificada, vocês podem crer.
A *fubica* dela, que maravilha,
tem farol de milha, toca-fita e manivela.
A rapaziada fica maluquinha
pra dar uma voltinha na *fubica* dela.
Na *fubica* dela, na *fubica* dela.
É meio estufadinha, muito confortável
Leva mais de quatro passageiros atrás e na frente
Grande porta-mala, dois escapamentos
Vidro e quebra-vento, o motor sem vazamento. Que *fubica* quente!⁴

En general, la sensualidad está presente de forma bastante visible en la música brasileña, tanto en un contexto musical más, digamos, implícito, con énfasis en el baile, como en una atmósfera sensual (con grados variados de explicitación sexual) de varias prácticas, con lo que se estructuran referencias valorativas contradictorias en tensión, que operan en alternancia con los criterios legítimos.

El caso de la samba

En Brasil, llama la atención el caso de la samba, pues evidencia una serie de contradicciones en la aplicación de criterios de medición de calidad.

4 Yo tengo una comadre allá por donde vivo / que tiene una *cacharra* digna de ver. / Ella mantiene su *cacharrita* bien cuidada. / Lavada, lubricada, me lo pueden creer. / Esa *cacharra* de ella, qué maravilla, / tiene faro de milla, manubrio y casetera. / La muchachada se vuelve loca / por dar una vueltita en esa *cacharrita*. / En esa *cacharrita* de ella, la *cacharrita* de ella / es tibiecita, muy acogedora. / Le caben más de

Para empezar, debemos esbozar un mapa –reconocemos de entrada que es una simplificación–, en la historia de la música popular brasileña, de algunos momentos clave de la formación de una jerarquía musical, que opera casi siempre a partir de los géneros musicales. En una primer etapa de la fonografía, anterior a la popularización de la radio, los géneros de la música popular brasileña ocupaban un lugar de acentuada inferioridad en el escenario musical brasileño. Pienso aquí en el paso del siglo XIX al siglo XX, cuando polcas, *lundus*, *maxixes* y *modinhas*, si bien también compuestos, tocados y consumidos por sectores de las élites urbanas, formaban un conjunto de géneros musicales percibidos como poco serios, asumidos con cierta incomodidad y, con frecuencia, con violenta represión. En un proceso continuo de tensas negociaciones culturales, la música popular va trasladándose gradualmente de una posición en gran medida marginal hacia el centro de la industria de masas del período en el que, si bien incipiente (Ortiz 2001), se inicia su tentacular penetración en la sociedad brasileña. Protagonista de este proceso, la samba se afirmará como una “cosa nuestra” entre las décadas de 1920 y 1940, y al poco tiempo se consolidará como una especie de patrimonio cultural nacional. Con el poderoso apoyo de la radio y del gobierno federal, el género se convierte en elemento central de una identidad nacional, republicana y urbana en construcción (Tatit 2004, Vianna 1995). Según el etnomusicólogo Carlos Sandroni, semejante procesamiento cultural se expresaría de cierta forma en el patrón rítmico característico del género, llamado por él *paradigma del Estácio*, por haber sido desarrollado probablemente por compositores de la barriada de Estácio, en Río de Janeiro.



— cuatro pasajeros por delante y por detrás. / Tiene un maletero grande con dos tubos de escape. / Tiene su vidrio, protector contra el viento y motor sin derrames. / ¡Ah cacharra más caliente!

El referido patrón rítmico presenta, según Sandroni, elevado grado de una *contrametricidad*, que se puede encontrar en diversas prácticas musicales de las tradiciones africanas reprocesadas en suelo brasileño, lo que parece indicar que su “invención” establecía un «compromiso posible entre las polirritmias afrobrasileñas y el lenguaje musical de la radio y del disco (...) [contribuyendo] para que el Brasil (...) pasara a otra fase de su identidad cultural, en la que integraba datos hasta entonces excluidos» (2001: p. 222).

Sin embargo, el proceso de legitimación de la samba en la sociedad brasileña no llegó a alcanzar su plenitud. Fuertemente vinculado a su contexto de formación, el género ha estado luchando desde sus orígenes contra un latente rechazo vinculado, entre otras cosas, a la cuestión étnica. Como práctica musical creada por una población de escasos ingresos de la periferia de la ciudad de Río de Janeiro, constituida en su mayoría por negros y mulatos, el estereotipo racista que legitimó siglos de esclavitud permanecía, para la época de su nacionalización –y hasta hoy– bastante presente en el imaginario compartido de la población, lo que impedía vuelos más altos en las luchas por la legitimidad. Ese trazo marcadamente negro que posee la samba, asociado a la noción de tradición profundamente referencial en el universo simbólico del género, estableció un límite jerárquico, que solo pudo ser sustituido por el surgimiento de una práctica musical que iría a aproximar las referencias tradicionales y comunitarias de la samba a los criterios legítimos de consagración musical, una nueva onda, un “bossa”, en el estilo de hacer samba.

A finales de la década de 1950, el *bossa nova* abriría el camino para la aparición de una práctica de música popular brasileña de alto prestigio. Musicalmente, el estilo del bossa nova se caracteriza por tres aspectos que lo distinguen de la samba producida hasta el momento en que le sirvió de modelo. En primer lugar, teniendo como referencia principal la obra de Tom Jobim, se trata de una música de compleja estructura melódico-armónica. La sofisticación de estos

parámetros representa una aproximación a los criterios valorativos de la música erudita, lo que le confiere a esta creación un alto reconocimiento cualitativo. Las melodías sinuosas, armonías repletas de notas tensas y encadenamientos poco utilizados se completan con una interpretación vocal minimalista, de poco contraste y que privilegia al máximo las entonaciones naturales del habla en el canto, cuya expresión principal es el bahiano João Gilberto (Tatit 1996). Una tercera característica del estilo es exactamente el golpe de guitarra de João Gilberto, quien, reduciendo complejas polirritmias de la samba a la ejecución básica y recurrente de variaciones en torno al *paradigma del Estácio*, alteraba el ambiente rítmico de aquella y le confería de esta manera una estética “moderna”:

Do ponto de vista rítmico, a batida regular que o cancionista articulava na mão direita está plenamente conectada à tradição regular do samba. Ocorre que, dentro de seu projeto geral de despojamento [...], João Gilberto omite também a obviedade contida na marcação dos tempos fortes (aquilo que, numa batucada de escola de samba, equivaleria à marcação periódica do surdo) deixando-a, entretanto, fartamente sugerida nos impulsos dos toques intermediários. O resultado é um samba, mas um samba compatibilizado com o tratamento centrípeto e econômico que caracterizou a bossa nova (Tatit 1996, p. 163).

Todas esas características sonoras contribuían a que la bossa nova correspondiese con las exigencias estéticas de una cierta élite cultural, dotada de elevado poder adquisitivo y consolidado capital cultural. Así pues, el “mensaje” de la bossa nova, análogamente al mensaje poético, llamaba la atención sobre sí misma, sobre su propia organización sonora. Pero todavía había otro aspecto no musical que se movía a lo largo de todos esos tonos estéticos y hacía de aquella creación un hecho nuevo en el mercado musical. Producido por jóve-

nes de clase media altamente preocupados en “actualizar” la música brasileña –léase samba–, el bossa nova contribuye a establecer una distinción en el consumo musical «en perfecta correspondencia con la situación económico-social de los diferentes públicos a quienes se dirigía»: una vertiente musical destinada al consumo de las élites intelectualizadas, legitimada a partir del gusto musical erudito, y la otra vertiente, denominada “tradicional”, que incluye la samba, destinada a las «capas más bajas» (Tinhorão 1998, p. 312). Si bien en la práctica no es tan mecánica como puede parecer, esta distinción de consumo permitiría, en el transcurso de la década de 1960, el surgimiento de la mayor fuente de referencia de calidad de la música popular brasileña, la cual, sintomáticamente, recibió el apelativo de “MPB”.

La famosa sigla empezó a aparecer en el contexto de los festivales televisados y comprende la producción de determinados artistas que no se vinculan exclusivamente a ningún género musical. Sambas, xotes, rocks, valeses, marchas, frevos y baladas son apenas vectores para su creación individual, totalmente desvinculada de las referencias estéticas de cada género en particular. Los artistas de la MPB estaban imbuidos de la tarea de modernizar la música brasileña mediante su creación *autoral*. En ese sentido, el artista adquiere prestigio máximo cuando concilia composición –muchas veces sin trabajar con otros artistas–, interpretación y total libertad estilística. En la misma época, se verifica la consolidación definitiva del elepé, que sustituía al compacto como producto preferencial de la industria discográfica, con lo que se generó un cambio estratégico en las compañías de grabación, que pasaron a contratar elencos estables de cantantes, lo que a su vez aumentó significativamente la importancia de la figura del *artista* en el mercado musical (Tosta Dias 2000, p. 57).

Respaldados por el consumo de profesionales de los medios de comunicación, de escuelas, universidades y otros sectores legitimadores, los parámetros musicales de la MPB se transforman en referencia de calidad musical en el mercado, y la sigla pasa a comprender

incluso hasta a los artistas identificados con el bossa nova. La noción de “sofisticación” musical, poética y el esmero en los detalles técnicos de los discos de MPB (arreglos, grabación, mezcla, arte gráfica, divulgación) contribuyen a sedimentar el estilo como núcleo del “buen gusto” en la música popular. Compuesta, arreglada, grabada, interpretada y consumida por una parcela de la clase media intelectualizada, las características formales de la MPB expresan la visión de mundo de ese sector social que en esa época buscaba «una nueva música que expresara a Brasil como proyecto de nación idealizado por una cultura influida por la ideología nacional-popular y por el ciclo de desarrollo industrial, impulsado a partir de los años cincuenta» (Napolitano 2002, p. 1).

La separación entre samba y bossa nova y la constitución de la MPB como esfera de valoración consolidada de la música brasileña colocaron a la samba en una posición altamente desfavorable en el mercado musical de los años setenta y ochenta. Si en los años setenta aún se podían encontrar lanzamientos de samba que obtuvieran algún éxito comercial y prestigio, esos artistas y discos estaban casi siempre asociados de alguna manera a la sigla MPB (pienso en artistas consagrados de la samba de la época tales como Paulinho da Viola, Beth Carvalho, Clara Nunes y João Nogueira, para citar tan solo a algunos). A la samba como categoría de mercado y vector de identificaciones le iba mal. En un testimonio bastante contundente, el sambista carioca Moacyr Luz proporciona detalles sobre el papel interiorizado en la jerarquía musical, que continúa hasta el día de hoy, de la samba y del sambista:

É uma coisa assim: o jazz é elegante, o samba é deselegante; o tropicalismo é moderno, o samba é antiquado; a bossa nova é fina, o samba é escrachado; a MPB do Chico Buarque e do Caetano é intelectual, o samba é intuitivo. Qualquer comparação que for se tratar sempre o samba é levado a uma categoria menor. É curioso

isso! Você diz assim “eu sou compositor” é uma coisa. E de repente vem uma coisa assim: “Ah, você é *sambista*!”, essa palavra ela vem cercada de preconceito. É impressionante isso! (testimonio personal al autor, 4 de abril de 2005).

Esa tendencia adquiriría nuevos contornos a principios de la década de los años noventa, cuando algunos sambistas de los denominados grupos de “*pagode*”^{*} protagonizaron una serie de transformaciones en su estilo y alcanzaron las primeras posiciones en las listas de éxitos de la música nacional. Sin embargo, las oposiciones valorativas produjeron una exclusión de estos grupos de la esfera legitimada de la MPB e incluso de la samba, con el argumento de que su práctica musical no era tradicional y carecía de creatividad estética, elaborada con la intención de responder a las fútiles demandas del mercado masificado. Es de esa guisa como el prestigioso crítico Tarik de Souza se refiere al nuevo disco del grupo de pagode *Raça Negra*, la banda más destacada de la época:

De volta às paradas, ele [o samba] foi invadido pela tecladeira brega. (...) Na comissão de frente dessa (de)formação desfila o Raça Negra, que a cada disco arrocha mais sua linha de montagem. Além da semelhança de melodia e arranjos, as letras viajam num curto circuito entre a dor de corno (*Não quero mais sofrer, Estou mal*) e a mulher maravilha (*Estrela guia, Doce paixão*), sem concessões à criatividade. Até os textos são recorrentes, como o de *Não vou aceitar e Tempo perdido*. «Nosso amor foi tempo perdido pra você», diz a primeira usando o título da segunda. «Sem você eu não sou nada», reclama *Estou mal* logo depois da faixa *Sem você* (*Jornal do Brasil*, 9 de noviembre de 1993).

* De acuerdo al diccionario *Larousse Español-Portugués*, se entiende por *pagode* a una variante de la samba que viene acompañada de percusión y guitarra. También se le dice así al tipo de reunión informal donde se canta y se baila este tipo de música (N. del E.).

Aquí se muestra de forma bastante explícita la contradicción existente entre los criterios aplicados a la música popular. El crítico reclama la falta de creatividad, la temática repetitiva, la utilización de teclado y la repetición de versos; por consiguiente, aplica criterios de evaluación estética derivados de la música erudita. La cuestión reside en que para la época la samba permanecía segregada de la esfera de alta calidad de la música popular brasileña, precisamente porque se le aplicaban esos criterios, los cuales eran cumplidos por los artistas de la MPB de forma más eficiente que los sambistas tradicionales. Como respuesta, la samba se refugiaría bajo la rúbrica de la tradición, no obstante ocupando una posición en la jerarquía menos ventajosa y un potencial de circulación mediática menos expresivo. El énfasis de la samba en la tradición como estrategia de construcción de valor provocaba un efecto secundario significativo: los grupos de pagode eran excluidos de la propia clasificación de la samba y quedaban de esa manera exentos de cualquier posibilidad de negociación con los criterios legítimos. A ellos les quedaban los otros criterios. Fuertemente apoyados en un romanticismo no muy sexualizado (existen diferencias entre los grupos), buscaban asociarse con la modernidad de la música comercial internacional a través de estructuras de espectáculos competentes, la utilización de sonoridades eléctricas como el teclado, y una postura profesional rígida (en ese aspecto se apartaban de la espontaneidad y del desdén de muchos sambistas profesionales hacia los compromisos profesionales). De esta manera adquirieron una legitimidad comercial significativa, refrendada por el enorme respaldo cuantitativo del público en espectáculos y ventas de discos. Pero su consagración en el mercado no correspondió en ningún momento con una evaluación estética positiva, por lo menos en el ámbito de la crítica y de la intelectualidad urbana, formadora de opiniones y de juicios compartidos.

El valor de los juicios de valor

La complejidad y el carácter contradictorio de los criterios aplicados en el establecimiento de jerarquías en la música brasileña es una característica de la propia heterogeneidad e importancia simbólica de la música popular en nuestra sociedad. En pocas palabras, podemos pensar que los criterios legítimos, cuando se aplican a la música popular, sufren una especie de *tensionamiento* resultante de su confrontación con otros criterios que a su vez negocian su legitimidad. La cuestión de la modernidad relacionada con la tecnología o el recurso del baile y de la participación corporal en los momentos de experimentación musical, funcionan como criterios que colisionan con aquellos que apuntan hacia la complejidad armónico-melódica o el placer sublimado y la autoría mitificada. No obstante, tales criterios permanecen casi siempre en un segundo plano en buena parte de las prácticas musicales que activan las referencias de la tradición erudita para descalificar otras prácticas musicales con la cuales se disputan el mercado. Podemos incluso determinar que algunos grupos sociales admiradores de ciertos estilos musicales elaboran criterios híbridos, fundiendo nociones tales como dedicación, participación cultural y autoría sobresaliente, como ocurre en la samba.

Así pues, si los criterios presentan contradicciones, es necesario que pensemos en las *posiciones* de los sujetos y grupos sociales que elaboran y defienden discursos valorativos. Esas posiciones culturales reflejan determinados lugares sociales operantes en los procesos de valoración, con lo que se establecen jerarquías entre los sujetos y grupos sociales. A tales posiciones corresponden potencialidades de reverberación diferenciadas en la sociedad, y allí se revelan desniveles de legitimidad entre las prácticas musicales defendidas por este o aquel grupo social.

El historiador Paulo César de Araújo, al analizar la historiografía de la música popular brasileña, constata que la intelectualidad

urbana con acceso al sistema de enseñanza y a los sectores críticos tiene el poder de silenciar determinadas prácticas que no se adecuen a sus criterios de valoración. En consecuencia, algunos artistas de gran éxito de público quedan sistemáticamente fuera de enciclopedias, diccionarios, compendios, conmemoraciones, textos didácticos y analíticos (2007, pp. 335-351). De esta forma, son borrados de la historia y deslegitimados.

Es evidente que la posición sociocultural privilegiada de este grupo funciona como un poderoso instrumento de publicidad de sus criterios estéticos consensuados. Sin embargo, debe destacarse que esas determinaciones estéticas no corresponden a una imposición cultural, pues su impacto en la sociedad es mucho más complejo de lo que puede parecer. Es un hecho que la crítica cultural posee el poder de formar opiniones, y la publicación de una crítica positiva goza de un enorme potencial de incrementar las ventas de ciertos productos culturales. Piezas de teatro, películas y espectáculos de baile tienden a obtener mayor éxito comercial si han recibido críticas positivas. Pero esto no funciona exactamente de la misma manera en el mercado de la música y en los programas de televisión. El grado de alcance de los productos audiovisuales televisivos y de las canciones populares supera por un amplio margen las ventas de periódicos y revistas, al punto de alcanzar un porcentaje mucho mayor de la población nacional. Esto significa que un crítico de prensa puede catalogar un CD como de bajísima calidad y poco creativo, y con todo, ese mismo disco es capaz de conseguir ventas estratosféricas. De manera similar, un artista o un grupo musical puede movilizar enormes cantidades de público en sus presentaciones, vender miles e incluso millones de discos, y padecer al mismo tiempo de poco prestigio en la escala de valores compartidos en las instancias de crítica del mercado nacional de música.

La inmensa red de argumentaciones positivas y negativas sobre las prácticas musicales ofrece un panorama sobre el terreno pedre-

goso de las evaluaciones estéticas. Con todo, una cosa es cierta: es inevitable emitir juicios. A la larga, lo que Steven Connor cataloga como «imperativo del valor» nos impele a una «orientación irreducible hacia lo mejor y a un rechazo a lo peor» (1994, p. 12), conforme establecemos un conjunto de disposiciones estéticas y éticas que perfilan nuestra vida social. Y son exactamente esos juicios de valor los que hacen que el campo de la cultura no sea una parcela transparente y agradable de la experiencia colectiva, sino un territorio de conflictos agudos, negociaciones de divergencias y agresiones simbólicas –y algunas veces físicas–. La tensión entre el campo ideológico de los criterios legítimos y la trinchera no tan antagónica de los *otros* criterios aquí discutidos es un pequeño ejemplo de esta arena de embates, que puede ser muy dura, pero que es, sin duda, fascinante.

Felipe Trotta (Brasil) es profesor del programa de postgrado en Comunicación de la Universidad Federal de Pernambuco (UFPE) e investigador del CNPq (Conselho Nacional de Pesquisa do Brasil). Músico y arreglista, es doctor en Comunicación y magister en Musicología. Actualmente se desempeña como vicepresidente del IASPM-AL (2010-2012) y editor de la *Revista E-Compós* (www.e-compos.org.br). Es autor de los libros *Fora do eixo: música e cinema no nordeste brasileiro* (edición de UFPE, 2010) y *O samba e suas fronteiras* (edición UFRJ, 2011).

Lista de referencias

- ARAÚJO, Paulo César de. (2007). *Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar*. Río de Janeiro: Record.
- _____. (2006). *Roberto Carlos em detalhes*. Río de Janeiro: Planeta.
- BLACKING, John. (1995). *Music, Culture and Experience*. Chicago: Chicago University Press.
- BOURDIEU, Pierre. (2007). *A distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk.
- CONNOR, Steven. (1994). *Teoria e valor cultural*. São Paulo: Loyola.
- ECO, Umberto. (1993). *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva.
- ELIAS, Norbert. (1990). *O processo civilizador, vol. 1. Uma história dos costumes*. Río de Janeiro: Jorge Zahar.
- FABBRI, Franco. (1982). «A Theory of Musical Genres: Two Applications». En *Popular Music Perspectives*. David Horn y Philip Tagg (Eds.). Göteborg y Exeter: IASPM.
- FRITH, Simon. (1998). *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. (2000). *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EdUSP.
- LEME, Mônica. (2002). *Que Tchan é esse? Indústria e produção musical no Brasil dos anos 90*. São Paulo: Annablume.
- MATOS, Claudia. (2007). «Namoro & briga, as artes do forró: auto-retrato de um baile popular brasileiro». En *O charme dessa canção*. Nelson Barros da Costa (Ed.). Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora.

- MIDDLETON, Richard. (1990). *Studying Popular Music*. Filadelfia: Open University Press.
- MORIN, Edgar. (1975). *Cultura de massas no século xx: o espírito do tempo*. Río de Janeiro: Forense-Universitária.
- NAPOLITANO, Marcos. (2002). «A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural». En *Actas do IV Congresso da IASPM-AL*. Consultado el 5 de septiembre de 2004 en: <http://www.hist.puc.cl/iaspm/iaspm.html>
- _____. (2007). *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo.
- ORTIZ, Renato. (2001). *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense.
- PELINSKI, Ramón. (2005). «Embodiment and musical experience». *TRANS-Revista Transcultural de Música* [Revista en línea] (9). Consultado el 12 de septiembre de 2008 en: www.sibetrans.com/trans/trans9/pelinski-en.htm
- PEREIRA DE SÁ, Simone. (2006). «Mediações musicais através dos telefones celulares». En *Comunicação & música popular massiva*. Salvador: EdUFBA.
- QUINTERO RIVERA, Ángel G. (2005). *Salsa, sabor y control: sociología de la música tropical*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- SANDRONI, Carlos. (2001). *Feitiço decente: transformações no samba (1917-1933)*. Río de Janeiro: EdUFRJ.
- SODRÉ, Muniz y Raquel Paiva. (2002). *O império do grotesco*. Río de Janeiro: Mauad.
- TAGG, Philip. (1987). «Musicology and the Semiotics of Popular Music». Versión en línea extraída el 19 de enero de 2004 de la página

oficial del autor. Consultada el 12 de julio de 2004 en: <http://www.tagg.org>

TATIT, Luiz. (1996). *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EdUSP.

_____. (2004). *O século da canção*. Cotia, SP: Ateliê Editorial.

TINHORÃO, José Ramos. (1998). *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34.

TOSTA DIAS, Márcia. (2000). *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo.

TRAVASSOS, Elizabeth. (1999). «Vocações musicais e trajetórias sociais». En *Cadernos do Colóquio 1998*. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Música da Uni-Rio. Río de Janeiro: Uni-Rio.

TROTTA, Felipe. (2006). *Samba e mercado de música nos anos 1990*. Tesis de doctorado no publicada. Universidad Federal de Río de Janeiro, Río de Janeiro.

ULHÔA, Martha T. (2000). «Pertinência e música popular: em busca de categorias para análise de música brasileira popular». En *Actas do III Congresso da IASPM-AL*. Consultado el 12 de noviembre de 2006 en: <http://www.hist.puc.cl/iaspm/iaspm.html>

VIANNA, Hermano. (1995). *O mistério do samba*. Río de Janeiro: EdUFRJ/Zahar.



HELOÍSA DE ARAÚJO DUARTE VALENTE

Sobre pastas, paquetes
de bizcocho, o...
de cómo el apetito musical
es construido, fijado y
transformado por los medios*

Introducción

Luego de haber recibido la invitación de Juan Francisco Sans y Rubén López-Cano, para integrar un libro que tendría como objetivo principal analizar los debates que se ventilaron en la lista de discusión de la IASPM-AL¹, me sentí, simultáneamente, halagada y abrumada: con todo lo que me agrada poder presentar mi apreciación personal sobre los hechos, percibía, en la amplitud de los temas debatidos, una imposibilidad de esbozar algo coherente y consistente. Precisamente cuando estaba organizando el itinerario del texto, así por casualidad, al abrir el diario del 29 de septiembre del 2008, algo me sorprendió: el suplemento semanal *Folhateen* mostraba, como artículo de portada, el siguiente tema: «Salvados de la extinción: contra la corriente mp3 y ya pensando en la muerte de los CDs, jóvenes coleccionan

* Título original: «Sobre bolachas, pacotes de biscoito. ou... como o apetite musical se constrói, se fixa e se transforma pela mídia» Traducción: Douglas Méndez.

¹ Revisé varios testimonios, los cuales sirvieron de base para mis reflexiones. De estos interlocutores presento solo a aquellos que a continuación cito explícitamente: Agustín Ruiz (Chile), Chalena Vásquez (Perú), Eduardo Paiva (Brasil), Eduardo Vicente (Brasil), Ernesto Donas (Uruguay), Felipe Trotta (Brasil), Juan Pablo González (Chile), Márcio Mattos (Brasil), Theophilo Pinto (Brasil) y Wander Nunes Frota (Brasil).

discos de vinilo e impulsan su venta en el mundo». En la reseña, a cargo de la periodista Letícia Castro, se catalogaba al artículo de *retro*, y en ella se presentaba algo totalmente contrario a las expectativas de hace apenas unos pocos años: «Devoradores de pasta*: los discos de vinilo calan en el gusto juvenil y pasan a ser venerados como reliquias. En los Estados Unidos, e incluso aquí en Brasil, la demanda de LPs aumentó».

La línea maestra de mi texto estaba allí trazada: yo debía descartar unos cuantos subtemas que me habían despertado mucho interés para dedicarme al análisis en una esfera que me es muy cara: el desarrollo de hábitos de escucha impulsados por la tecnología, en este caso representada por los soportes sonoros de la música y sus relaciones con el paisaje sonoro (Schafer 2001) de los últimos 25 años. Aún más: el filón del análisis residiría en las canciones. ¿Y por qué las canciones? Si en el universo de los medios de comunicación, la música es el lenguaje con mayor presencia en el paisaje sonoro, en el mundo musical, la manifestación omnipresente se produce a través de la canción, y más aún a través de la *canción en los medios* (Araújo 2003). Este asunto ha sido objeto de mis reflexiones desde hace bastantes años y dista mucho de agotarse. Me permitiré, entonces, hilvanar algunos comentarios organizados en tópicos, a partir de citas literales tomadas de los debates.

El formato CD como promesa (frustrada) de eternidad

El advenimiento del sonido digital, materializado en el disco compacto (CD), en sistema digital, con lectura de rayo láser, surge im-

* El término *bolacha* del original literalmente significa “galleta”, pero que en Brasil es también una forma coloquial de denominar al disco de vinilo. Hemos decidido usar para esta traducción al término “pasta”, que también llegó a usarse en español para referirse a él, y que además nos permite conservar la metáfora culinaria con la que se juega en el título del artículo en portugués (N. del T.).

nente, como la conquista definitiva de la alta fidelidad sonora. Por primera vez en la historia de los medios sonoros, se ofrecía al público un medio cuya lectura haría que definitivamente se prescindiera de la fricción, puesto que ahora los datos serían leídos mediante un haz de rayos láser. Un intermediario importante, la aguja, perdía su función (debe recordarse que la sensibilidad de la aguja era un factor importante en la cadena de reproducción acústica y el ápice de la preocupación de los audiófilos). Además, la tecnología digital daba la posibilidad de oír obras de extensa duración de manera ininterrumpida (una sinfonía de Bruckner, por ejemplo). En cuanto al resto, las características básicas del disco estereofónico se preservaban, de acuerdo con el celo extremo dejado en el momento del trabajo en el estudio de grabación.

La digitalización del sonido fue responsable de otras transformaciones de orden perceptivo. Con la total definición del fonograma, libre de cualquier clase de interferencia –aquellos *ruidos*–, los incorregibles sonidos del tocadiscos (la vibración de la roldana) y del propio disco (el chirrido, el ruido como de cotufas estallando, la crepitación, todos originados por rasguños en la superficie del vinilo), simplemente cesaron. En pocas palabras, el sonido digital eliminó todos los inconvenientes de la fricción. En consecuencia, no es de sorprender que nuestros oídos se hayan habituado muy rápidamente a este nuevo medio, y pasaran a despreciar a todos sus antecesores².

Adecentada la euforia generada por la llegada del nuevo medio, se empezó a percibir que la alta fidelidad de lo que se oye, incluso

² En este ámbito, tal vez valga la pena recordar una de las pocas excepciones: en el caso de la música de concierto, la categoría más o menos reciente de *grabación histórica*, en la cual la versión de cada artista es el centro de las atenciones, lo cual constituye una fuente sustancial de informaciones para musicólogos y aficionados. En este medio, cualquier regrabación, e incluso cualquier descubrimiento de material inédito es digno de mención al ser trasladado al nuevo formato, al último grito de la tecnología: «Cada vez que se introduce un nuevo formato, el anterior se convierte en archivo a ser reciclado, y las viejas grabaciones se reprocesan y son relanzadas» (Chanan 1994, p. 271).

tratándose de un disco desde la primera prueba de sonido hasta el resultado final (el disco DDD), no está garantizada plenamente; la tecnología era, en definitiva, imperfecta. El disco de 4,5 pulgadas es también susceptible de sufrir daños en su superficie, fallar en la reproducción y también puede destruirse con facilidad por la acción de los hongos. Ha sido demostrado que es hasta más perecedero que sus gigantes y pesados predecesores. Unida a la fragilidad del soporte físico, la tecnología permite la *clonación*, la copia perfecta, integral, sin pérdida de datos.

Por si esto fuera poco, al miniaturizar el objeto, se dejó de lado un elemento que dista mucho de ser considerado como secundario: *lo que está en el papel*, es decir: la carátula, el encarte, el afiche. En muchos casos, éstos iban más allá de ser el mero envoltorio del disco, más que eso, eran parte integral y de fundamental importancia en el conjunto del producto. En el caso del lanzamiento de obras remasterizadas, muchas veces lo que se hace en la práctica es reducir el tamaño de esas carátulas, así de simple. En la mayoría de los casos, el resultado final es casi ilegible, ni hablar de su difícil manipulación y su inserción en las estandarizadas cajas de CD, hechas de plástico fácilmente rompible.

Incluso si ediciones cuidadosas incluyen librillos con letras de canciones, datos acerca de las obras, autores o intérpretes, la posibilidad de reproducir el mismo tenor de información es menguada. Además, el proyecto gráfico pierde en calidad de manera brutal si se le compara con las cajas de los antiguos *long plays* (o elepés). Volveré sobre este punto.

El elepé: de la *derrota* a la *redención*

Con la pureza del sonido digital, la escucha de discos de 33 revoluciones fue rápidamente abandonada y se hizo difícil, a medida que el hábito de oír un disco compacto se adquiría con igual velocidad. En otras palabras, la escucha de elepés exige un esfuerzo mayor en la

aprehensión de las informaciones sonoras, justamente por la presencia de los sonidos *parásitos* (ruidos resultantes de la rotación y la fricción). Desacostumbrados a esos sonidos, excluidos del paisaje sonoro, nos ocurre hoy, en relación al disco de 33 revoluciones, una situación semejante a cuando éste sustituyó al de 78 revoluciones, aunque el original en cuestión fuera un Toscanini o un Furtwängler. La percepción de la era del sonido digital es otra. No es de extrañar que, así como el disco, también el tocadiscos de 33 revoluciones haya seguido rápidamente el mismo destino que los discos de 78 revoluciones: transformarse en pieza de museo³... O en objeto de culto de coleccionistas excéntricos (Araújo 2004)⁴ (esto sin tomar en cuenta la desaparición de los talleres de servicios, de las piezas de repuesto, como agujas y cápsulas).

La salida de un sonido del paisaje sonoro tiene implicaciones, en contrapartida, en otro nivel de recepción. El sonido generado por el tocadiscos dará un guiño semántico: las frecuencias producidas por la fricción de la aguja sobre el disco de vinilo, el movimiento audible de la pulea en rotación, vienen adquiriendo progresivamente una especie de *aura*, en el mismo sentido conferido por Walter Benjamin⁵, comparable, en buena medida, a aquella que las pesadas *pastas* de ebonita ya representan.

——— 3 Es curioso observar que el tocadiscos de elepé fue *resucitado* bajo la forma de un nuevo instrumento: los DJ colocan el disco, que la aguja electromagnética lee, por fricción, en movimientos horarios y antihorarios. La rotación regularmente programada fue sustituida por la manipulación. El DJ de hoy se comporta, en relación al tocadiscos, como si estuviese tocando un instrumento de percusión, y no lidiando con una máquina.

——— 4 Para tener un ejemplo al respecto, vale la pena ver la película *Durval Discos*, de Anna Muiyaert (2002).

——— 5 De esta forma define Benjamin este concepto: «En suma, ¿qué cosa es el aura? Es una figura singular, compuesta de elementos espaciales y temporales: la aparición única de una cosa distante, por más cerca que esté» (Benjamin 1987, p. 170). Es muy cierto que el concepto se refiere a objetos palpables, mientras que la audición de música se refiere a un *evento*. Aun así, las analogías que vienen a continuación son bastante pertinentes.

La escucha de un medio impregnado de ruidos, paradójicamente, deja lagunas de decodificación que llevan al oyente al ejercicio de la imaginación por asociaciones libres: ocurre que la audición de una obra cuya fijación fónica se hizo en baja fidelidad acústica, abre camino para que el oyente se transporte (simbólicamente) a un mundo pretérito, idealizado, transformado en culto: a un tiempo utópico, una vez que, no habiendo presenciado *aquel momento*, es decir, la época en la que la fijación fónica fue ejecutada, el oyente tiende a crear un pasaje sonoro compatible con el repertorio de su experiencia personal, de su historia de vida. Tal fenómeno, que ya ocurre con el disco de 78 rpm, viene a repetirse con el disco de 33 revoluciones, salvo por la diferencia cualitativa en la relación señal/respuesta. El oyente sigue siendo traductor de signos sonoros —de hecho siempre lo será—, pero en este caso traduce en una inteligibilidad más depurada.

Misterios de la *audición clara*: testimonios auditivos imaginarios

Según nos instruye el filósofo Walter Benjamin, a partir del surgimiento de la fotografía el valor de culto pasa a ser sustituido por el valor de exposición. Sin embargo, el primero nunca logró ser desterrado con facilidad: «El refugio postrero del valor de culto fue el culto de la nostalgia, consagrada a los amores ausentes o difuntos» (Benjamin 1987, p. 174). Tal vez sea ésa una de las razones que expliquen, en el caso de intérpretes, sobre todo cantantes, no solo la aceptación, sino incluso un sentimiento de satisfacción, al escuchar las arcaicas grabaciones⁶ de Carmen Miranda, Fred Astaire o Carlos

⁶ Situaciones de esta naturaleza aparecen con frecuencia en las películas de Woody Allen (*Días de radio*, *Balas sobre Broadway*, entre otras). La recreación adecuada de los paisajes sonoros de la memoria a través de la canción garantiza, en gran medida, la elocuencia de la narrativa.

Gardel⁷. Y es que la marca personal del intérprete construye, junto con el arreglo instrumental, todo el contenido de la obra, a través de su *performance*, y la fuerza de ésta es tal que el espectador oyente no logra disociar el signo (imágenes, sonidos) del objeto que representa (el cantante, el músico)⁸. Tal experiencia se puede verificar, sobre todo, en la música popular, visto que ésta tiene todos sus modelos fijados en la realización de la obra, preservada en la *performance*, y en este sentido el disco funciona como una especie de *partitura*.

La necesidad de semantización del signo sonoro⁹ hace que la crepitación y el chirrido de la era de baja fidelidad acústica (*lo-fi*) se traduzca en una ilusión: la de que podemos transportarnos simbólicamente a un tiempo pasado, al momento histórico en que se realizó

——— 7 Chalena Vázquez narra un episodio interesante a este respecto: «Cuando en 1935 más o menos, se proyectaban las películas de Carlos Gardel en Lima, el público aplaudía las canciones... y cada canción era aplaudida tanto que se exigía al operador de la sala de proyección, a rebobinar la cinta y volverla a pasar. Mi padre me contó que en el caso del tango *Mano a mano* la repitieron seis veces. No había acceso de la gente común y silvestre a tener discos y reproductores en sus casas... Pero seguro que todos se sabían la canción al salir de la sala de cine» (mensaje enviado el 8 de septiembre de 2007, 9:28 am).

——— 8 Al mencionar la palabra *performance*, estaré siempre refiriéndome al concepto creado por Paul Zumthor. Contrariamente a la noción adoptada por el sentido común, la *performance* abarca no solamente la presentación en sí, sino también la recepción y las condiciones de transmisión del mensaje poético (Zumthor 1997).

——— 9 La música es un lenguaje dotado de características muy particulares y se presenta en varias facetas, por lo que no puede existir atribución de significados de manera convencional. La música está compuesta de sonidos y silencios, organizados de acuerdo con leyes, cuyo origen se halla en la estética de una época (Barroco, Clasicismo, etc.), en la cultura (las prácticas del alto Xingú, las del norte de la India, el flamenco, etc.). No existe una relación inmediata entre los sonidos concatenados y el sentido que pueden generar. La escala musical, por ejemplo, tiene su origen en la serie armónica, un dato físico, estudiado por la acústica, y los sonidos, que no pueden ser vistos sino a través de su representación por aparatos (ciloscopios y otros). Siendo esto así, la música está abierta —a veces, de hecho, de par en par— a cualquier atribución de sentido que se le quiera conferir, mientras más despojada esté de elementos intermediarios. Puede ser recibida como pura sensación y sentimiento, como cuando se la oye por primera vez. Mientras más añadimos vivencias a la experiencia de escucha, tanto más estará la música vinculada a una semántica particular (Araújo 2008).

la captación fónica. Si una obra es pionera, única, la grabación, como un todo, adquiere los ribetes de objeto de culto, al igual que su intérprete. En ese caso particular, son los indicios de baja fidelidad los que construyen el aura del signo sonoro-musical¹⁰.

En otro sentido, la sustentación de los *defectos* de la baja fidelidad garantiza, en la *performance*, un carácter más táctil, ya que nos sentimos más cercanos a la versión original, *auténtica*, sin mayores intermediaciones de signos, capaz, por consiguiente, de ser recuperada. Es como si estuviésemos aproximándonos a la experiencia de las presentaciones en vivo. Paradójicamente, el sonido *impuro*¹¹ de las grabaciones originales remite a la idea de *tosco*, no falseado, puro, original. Al mismo tiempo en que la remasterización, al *limpiar* el sonido, intenta revelarnos la *verdad* acústica, la grabación original, en su aspereza, expone el rostro sencillo *–ingenuo–* de un mundo perdido en el tiempo.

En un sentido inverso, el ansia por el sonido *limpio*, sin interferencias, hizo surgir las técnicas de remasterización, que no tienen como fin otra cosa sino la extinción del ruido: el chirrido, *el sonido de las cotufas estallando*, inaceptables para la escucha estandarizada impuesta por el mercado fonográfico de la actualidad. Ocurre que, la mayoría de las veces, la acción de los ingenieros es radical y acaba eliminado sonidos que registraban el rastro de la figura humana, como respiraciones, el arrastrar de las cuerdas, la fricción del arco, el movimiento de válvulas¹². Por consiguiente, la extinción de la *bulla*

—10 La percepción de ese fenómeno se presenta quizá de modo aún inconsciente, en el trabajo de muchos técnicos de sonido. En ese sentido, cabe retomar, una vez más, la referencia a las bandas sonoras de *Días de radio* (*Radio Days*), *Balas sobre Broadway* (*Bullets over Broadway*) de Woody Allen.

—11 La expresión “ruidos parásitos” se refiere a los sonidos que resultan de la acción mecánica de manipular el instrumento, tales como los ruidos de las llaves de un instrumento de viento, del ir y venir sobre el brazo de la guitarra, de la fricción de las crines del arco del violín o, incluso, la propia respiración del cantante.

—12 Valga una experiencia personal que demuestra muy bien hasta qué punto pueden llevar los *excesos de higiene*: el estudiante de composición Rafael Gallo transcribió, por

elimina la marca distintiva del origen del signo sonoro. Procediendo de esta manera, el ingeniero de sonido cimenta la historia del signo musical y su *performance* (Araújo 2003).

¿El viejo-nuevo elepé está de vuelta?

Con la franca desaparición del elepé, rápidamente reasumido ahora con el sentido de artículo de lujo y lujuria de pocos aficionados, surgieron nuevos usos de la tecnología y nuevos comportamientos de escucha, nuevos aparatos, programas para copiar, hacer cambios (Chion 1994), divisiones, compresión de informaciones acústicas. Sin embargo, quizá el dato más relevante resida en la posibilidad de llevar a cabo copias integrales, sin pérdida de datos, y por añadidura, con muy bajo costo financiero. Como consecuencia de esto, se abre el camino para la piratería digital de piezas musicales. La posibilidad de descargar archivos sonoros en la computadora redundará, desde luego, en nuevos criterios de selección de repertorio. Al contrario de lo que hace con los álbumes o discos integrales, el oyente pasará a escoger canciones sueltas. Atento a esta situación, Juan Pablo González indaga en la lista de discusión de la IASPM-AL:

La crisis del mercado discográfico por el mp3 y la piratería, hace que la industria reoriente sus estrategias de producción, regresando a la era anterior al *rock'n roll*, en la que los discos eran comprados por adultos. En un mercado pequeño como el chileno, esa crisis se hace más evidente y ya se habla que los que compran discos (como una unidad completa) son los adultos, pues ahora los jóvenes son

solicitud mía, el fado *Perseguição*, de Maria Alice (c. 1926) para incluirlo en el libro *Canção d'Além-Mar: o fado e a cidade de Santos* (Realejo, CNPq). La versión que teníamos como referencia, remasterizada, pasó por un proceso de filtro tan intenso que hizo irreconocibles los instrumentos. Para concluir el trabajo, Rafael tuvo que utilizar la transcripción de otro acompañamiento, anotando tan solo la línea melódica.

consumidores de canciones, no de discos, que pueden compartir digitalmente. ¿Es esto así en Argentina, Uruguay, Perú, Brasil, México, Colombia o Venezuela? ¿Es hoy día el disco un concepto anticuado? ¿Efectivamente la industria está reorientando sus estrategias hacia los adultos, que son los consumidores “históricos” de discos? (mensaje enviado el 4 de agosto de 2007, 7:45 am)



Portada de *Folhateen*,
29 de septiembre de 2008

El hecho del cual el profesor González es testigo apunta hacia una realidad presente en varias partes del mundo. No obstante, pueden ocurrir algunos cambios inesperados. Cuando uno menos se lo habría imaginado, objetos, procedimientos, hábitos tenidos como olvidados e incluso renegados vuelven a escena. Éste es el caso del disco analógico, el elepé. Retomo aquí el mencionado suplemento *Folhateen*, del diario *Folha de São Paulo*. Teniendo como tema «Salvados de la extinción: contra la corriente mp3 y ya pensando en la muerte de los CDs, jóvenes coleccionan discos de vinilo e impulsan su venta en el mundo» y subtítulo «Devoradores de pasta: los discos de vinilo calan en el gusto juvenil y pasan a ser venerados como reliquias. En los Estados Unidos, e incluso aquí en Brasil, la demanda de LPs aumentó», el reportaje revela algunos puntos de interés.

Primeramente ha de resaltarse, afirma el reportaje, que buena parte de la nueva moda se ancla en la *onda vintage*.

Muchos adolescentes están descubriendo el encanto de las pastas. A pesar de que su muerte había sido decretada hace veinte años, el disco de vinilo está cobrando nuevo aliento y se ha transformado en objeto de deseo entre el público joven»¹³.

La mayoría de estos jóvenes no solo tiene tocadiscos, sino que además compra en ferias, tiendas de antigüedades, consigue a través de familiares, e incluso por el Internet. Para ellos, es justa la idea de que el CD es cosa del pasado, mientras que el vinilo “volvió para quedarse”. Y sigue esta justificación: «El CD está agonizando, es un medio muy desechable y frágil. Uno lo puede olvidar en cualquier sitio; se raya. Por su parte el vinilo exige más cuidado y uno termina desarrollando una relación de afecto con él», afirma uno de los entrevistados.

Si bien afecto a los *grandes discos de pasta*, el coleccionista de elepés actual no excluye el *download*. Pero, cuando realmente gusta de algo que conoció por el Internet, busca el disco en vinilo. Y para comprar, revisa exhaustivamente en sitios como eBay y GEMM.com, puesto que en Brasil los lanzamientos se disiparon. En verdad, las informaciones que el coleccionista captura en Internet le sirven como fuentes para una mayor especificación sobre aquello que quiere conocer mejor. La siguiente observación fue igualmente hecha por Agustín Ruiz:

(...) jóvenes amantes de rock, pertenecientes a la clase media, que estudian en colegios particulares y particulares subvencionados, hay una preocupación (entre otras) por la búsqueda en Internet de la música de las bandas precursoras. Se baja música y se obtienen grandes acopios para el uso permanente. Pero Internet también proporciona información histórica acerca de la evolución y proceso de las

¹³ Teniendo en cuenta que me serví de la edición en línea, en la cual no hay numeración de páginas, anoto, tan solo, entre comillas los pasajes citados. Me tomo el atrevimiento de no presentar la información bibliográfica completa, con el fin de evitar tediosas repeticiones.

bandas (Wikipedia) y aporta además registros eventuales históricos (YouTube). Deep Purple, ACDC, Led Zeppelin, Pink Floyd (antiguo), Frank Zappa, etc. terminan siendo objeto de culto, donde los fetiches son, entonces, los álbumes originales, es decir, ediciones digitales (CD) de las placas originales, carátula y todo (mensaje enviado el 4 de agosto de 2007, 10:15 am).

Dando continuidad a esta reflexión, González completa:

Lugares como Myspace (que suman *photolog*, chat, videos, juegos, música, etc.), constituyen el sitio ideal para un (pre)adolescente actual. Los *folders* de música de Myspace son de canciones acumuladas de distintos álbumes. Ellos no quieren acumular álbumes con canciones que no les gustan, solo quieren las dos o tres canciones que les interesan de un disco.

Nuevas viejas maneras de oír

El culto a las *pastas* modificó, nuevamente, la manera de oír música: las *playlists* tocadas en la computadora fueron sustituidas por el acto de seleccionar el disco en el estante y oír, mientras se hojea el encarte y se observan los detalles de la carátula, sigue destacando el reportaje de *Folhateen*. Hay oyentes jóvenes que incluso buscan *reliquias* de la familia para, acto seguido, apoderarse de las mismas. Ocurre que en el expolio lleguen a emerger algunas *viejas-nuevas* preciosidades, como por ejemplo, el cuarteto de Liverpool: «Hay ciertos tipos de música que van muy bien con el vinilo. A los Beatles, por ejemplo, a mí me gusta oírlos solo en el tocadiscos», afirma una coleccionista de 16 años. La buena recepción depende, hágase hincapié, de la calidad de los aparatos de sonido. Un buen equipamiento es altamente estimulante, pero el aspecto material del disco es crucial para el desarrollo de un ritual de escucha que lleva a la exacerbación de comportamientos con altas dosis de fetichismo. Algunas manifestaciones

de jóvenes entrevistados se resumen en frases como «uno crea una relación de cariño», o incluso el acto de cambiar el lado del disco «tiene su encanto (...). Para mí, es como una ceremonia: sentarse, poner el disco en el tocadiscos y esperar a que la música acontezca», confiesa una coleccionista francesa.

Márcio Mattos, quien donó todos sus elepés a la *Radio Universitaria FM* de la Universidad Federal del Estado de Ceará, tiene un punto de vista diferente:

Por que? Principalmente porque não tinha mais como escutá-los, mas também porque atualmente se quiser ter todos os discos que doe posso tê-los no HD do meu computador, o que antes ocupava toda uma estante. Com isso tenho busca rápida, *não preciso perder tempo cuidando, limpando, posso escutar a qualquer hora, gravar num mesmo CD músicas de LPs diferentes enfim. O caso é que muitos têm um apego sentimental com os LPs*. Para mim, particularmente, a música digital é fácil de ser manuseada. E, claro, conseqüentemente, fácil de ser pirateada (las cursivas son mías)¹⁴.

Aunque representen una capa reducida del público, muy probablemente proveniente de familias con un poder adquisitivo razonable, esos aficionados deben ser tomados en consideración, puesto que es bastante posible que configuren una futura generación de formadores de opinión, caso que no decidan actuar como productores musicales. Por lo que se ve, la inmensa mayoría de los oyentes de música opta por el medio digital, el cual se volvió monetariamente más conveniente, destaca Theophilo Augusto Pinto:

- Hoje, um LP como os usados pelos DJs pode custar algumas dezenas de dólares. O CD, hoje em dia, custa centavos.

¹⁴ Un boletín del portal *Terra* anunció el deseo de Elton John de acabar con Internet, porque está disminuyendo la venta de sus discos drásticamente. Por otra parte, creo que la apropiación de la música por Internet no se debe tan solo al valor en sí de la misma.

- Um toca-discos, no Brasil, custa mais de U\$500 e é muito melhor do que aquilo que usávamos em casa. Que eu saiba, não existem toca-discos baratos à venda, hoje em dia, que não sejam usados. Em contrapartida, um *walkman* de CD custa em torno de U\$50, uma diferença de pelo menos dez vezes.
- LPs podem “soar melhor” para alguns, contanto que se esteja escutando pela primeira vez. O LP sofre degradação do som. Ninguém se lembra que muita gente gravava em fita de rolo o próprio LP só para não tocá-lo? Dito de outro modo, o LP está sendo utilizado pela sociedade de uma outra maneira, me parece. Saem discos com trilhas sonoras de novelas ou outros conteúdos mais “populares” e entram em seu lugar um tipo de música para uma elite que tem dinheiro (e paciência) de comprá-los e a seu equipamento (...). *Maybe algo como um “artigo de coleccionador”, como os automóveis antigos* (mensaje enviado el 7 de agosto de 2007, 9:28 am, las cursivas son mías).

Interesante es, en este nuevo contexto, el hecho de que una actitud de escucha datada de hace un cuarto de siglo se integra perfectamente con otra más antigua. En otras palabras, el universo analógico y el digital logran dialogar intercomunicándose de forma creativa¹⁵ (o *amigable*, según la jerga de la informática). Es un hecho que la manía *vintage* o *retro* –término que varía de acuerdo con el enfoque analítico– viene cobrando cierta fuerza y eso ya lleva años: no es de hoy que la vieja carcasa del radio-tocadiscos se presenta en gabinetes de madera (o de plástico en imitación de madera), con el *design* de las rockolas de las décadas de los años cuarenta y cincuenta (¿por qué será que estos aparatos siempre son promocionados con un tono de ironía y escarnio, si bien disimulado, en los espacios perio-

¹⁵ Destáquese, no obstante, que existen dificultades técnicas significativas en relación a la transposición de los materiales analógicos a digital. No es posible copiar un elepé en un CD con facilidad, tal como se hacía con un elepé en un casete, por ejemplo.

dísticos brasileños?). Y tal novedad parece coincidir con la desaparición o declive del CD, en cuanto soporte de material privilegiado de la música digital. Resta indagar si habría alguna relación causa-efecto en este fenómeno.

Tales situaciones se dan en el medio social porque los vínculos entre tecnología y uso social no son deterministas, advierte Theophilo A. Pinto:

(...) pretende-se justificar “objetivamente” uma escolha que tem muito de subjetivo, histórico, sociológico, semiótico etc. Volta-se àquele ponto: *recriamos significados a partir dessas máquinas*. Apenas para dar um exemplo mais antigo, é bom lembrar que a Victor foi a primeira a colocar a campana dentro de um móvel ao invés de deixá-la exposta por cima do disco (chamou-a de Victrola). O som piorou, mas a máquina tornou-se muito menos agressiva visualmente para a maioria das famílias que trocaram os antigos gramofones por Victrolas. Este é um ótimo exemplo de como a sociedade utiliza a tecnologia não de uma maneira determinista (em direção à melhora da reprodução sonora) de acordo com seus interesses (nem sempre técnicos).

En este punto, es menester indagar en cuáles razones principales podrían atribuirse al regreso del elepé. ¿Una cuestión de moda? ¿La reinención de un producto con el fin de crear nuevos nichos de consumo? Según el medio empresarial, el elepé es un mercado de futuro *prometedor* en Brasil. Éste no puede ser cuantificado porque ya no hay producción local de discos analógicos. Otro dato relevante es el hecho de que hasta hace poco tiempo, en algunos establecimientos comerciales, la clientela era más vieja. Hoy en día hay un sensible aumento del número de clientes adolescentes. Por último, hemos de señalar que, según datos de la industria fonográfica estadounidense (Recording Industry Association of America, RIAA), la venta de elepés creció 36,6% de 2006 a 2007; por su parte, la de CD cayó

en 17,5%. Hemos de preguntarnos si será ciertamente la onda *vintage* la que impulsa este mercado, o es acaso una nueva estrategia de las grabadoras para lograr que su negocio resurja. Como recuerda Juan Pablo González, parecen existir indicios de que los elepés están menos expuestos a la piratería. González afirma:

Un sello histórico chileno, Dicap (que editaba a Víctor Jara y Quilapayún en los setenta) quiere volver a sacar esos LPs como LPs cuyas matrices fueron destruidas por los militares. Me dicen que en Europa hay un regreso a la fabricación de LPs, que son más difíciles de piratear, “suenan mejor” y son más interesantes como objetos gráficos. ¡Además duran más que los CDs! (mensaje enviado el 7 de agosto de 2007, 8:52 am).

Parece sorprendente presenciar el regreso de un medio que se daba por extinto definitivamente en el ámbito de la alta tecnología. Ha de evaluarse en qué medida el regreso del elepé está vinculado a las necesidades inherentes a una práctica cultural específica, a un cierto *modus vivendi* de un nuevo milenio que apenas acaba de comenzar.

Las diferentes piezas del disco

Destaquemos a esta altura que del gramófono al disco compacto existe toda una gama de innovaciones técnicas, que en gran medida influyeron en el universo de la música fonofijada: varias etapas se sucedieron en la escala tecnológica. En este sentido, vale citar el esclarecedor comentario de Roy Shuker, a pesar de su extensión:

Durante os anos de 1930, o disco de ebonite de 10 polegadas, 78 rpm, surgiu como formato padrão, mas as experiências e as pesquisas continuaram. *Levava-se em consideração a qualidade sonora, mas o*

mais importante, indiscutivelmente, era a quantidade de música que podia ser colocada no disco, oferecendo ao consumidor “algo mais pelo seu dinheiro”. Nos primeiros anos do pós-guerra, a Columbia criou o disco long-play de alta fidelidade com vinil – material recentemente desenvolvido. Em 1948, a Columbia lançou o LP de 12 polegadas, 33 1/3 rpm. Recusando-se a estabelecer um padrão comum de formato, a RCA desenvolveu o disco vinil de 7 polegadas, com um grande furo no meio, que tocava em 45 rpm. Depois de alguns anos de competição entre as duas velocidades, as empresas fecharam um acordo e passaram a produzir os dois formatos. Em 1952, o LP tornou-se o principal formato para a música clássica e o disco de 45 rpm para os singles destinados às emissoras de rádio, vitrolas automáticas (jukeboxes), e vendas a varejo (1999, p. 135, las cursivas son mías).

Añade Juan Pablo González, tomando como referencia la teoría del pop/rock:

Desde la invención de los discos de 45 y 33 rpm a fines de los años cuarenta, el single de 45 se mantuvo vinculado a la música popular y el LP a la música clásica. Sin embargo, algo cambió a mediados de la década de 1960 y el LP comenzó a ser un soporte cada vez más utilizado por la música popular¹⁶ (mensaje enviado el 16 de agosto de 2007, 9:09 am).

¹⁶ El comentario continúa así: «Como no tenemos una historia de la industria discográfica en América Latina, estamos condenados a repetir lo que dicen los libros del norte, pero también podemos escribir nuestra propia historia. Me parece que géneros como el tango y el bossa nova circularon en LP mucho antes que el rock, lo mismo con el “folklore”. Violeta Parra fue una artista de LP, por ejemplo, aunque Víctor Jara fue de “single” y LP». A lo que Theophilo A. Pinto recuerda, inmediatamente: «Incluso antes del bossa nova, un grupo de *choros* llamado Pessoal da Velha Guarda, que incluía a Pixinguinha, Jacó do Bandolim y otros produjo algunos LPs entre 1955-1956» (mensaje enviado el 16 de agosto de 2007, 11:05 am).

En este sentido, Eduardo Vicente recuerda que

el primer año en que la venta de elepés superó a la de los sencillos en el rock, fue 1967, signado por el lanzamiento del *Sargento Pimienta* y, en consecuencia, por un momento importante en el proceso de legitimación del rock en tanto “arte”. De hecho, 1967 también es el año de lanzamiento de *El graduado*, de Mike Nichols, la primera película que tenía una banda sonora constituida exclusivamente por canciones de rock (Paul Simon) (mensaje enviado el 8 de agosto de 2007, 10:28 am).

Varios perfeccionamientos se sucedieron hasta llegar a la consolidación del elepé. No se puede dejar de mencionar, sobre todo, el impacto causado por el grabador, de forma destacada en lo que respecta a las cuestiones de orden económico, capaces de influir en el funcionamiento de la industria del disco como un todo. Para citar un ejemplo, la posibilidad de que se grabaran las matrices originales en Europa –donde los costos relativos al pago de los músicos eran bastante inferiores– y la posterior confección del disco en los Estados Unidos. Si no hubiese existido el grabador, tal estrategia, que le produjo millones de dólares a la industria estadounidense, no habría sido siquiera imaginable (Chanan 1994, p. 257).

Recopilaciones, álbumes

Para el estudio de la canción popular se hace absolutamente necesario analizar todos los elementos constitutivos que la identifican (disco, encarte, desempeño en el escenario, indumentaria, modo de expresarse verbalmente, presencia en prensa y televisión, etc.). Esos son los detalles que Christian Marcadet (2007) no descuida al analizar el tema. Decía, hacía poco, que los álbumes de la era del CD descuidaban el cuidado gráfico, en relación con los elepés. Volvamos a este

tema, ahora tomando como punto de partida la propia noción de “álbum”.

Según Roy Shuker, los álbumes se dividen en tres tipos: conceptual, de tributo y en beneficio de una causa. Fueron concebidos inicialmente en la forma de doce pulgadas, en 33 rpm (más tarde sustituida por el CD). Los álbumes conceptuales, modalidad que parece haber sido inaugurada por Frank Sinatra, son planificados en el ámbito de un principio unificador, una temática a ser desarrollada, que puede ser instrumental o vocal, compositiva, narrativa o lírica (Shuker 1999, p. 17).

Hoy se habla de de álbumes *personalizados*, después del advenimiento de los programas de edición de archivos sonoros y musicales. Ha de recordarse, no obstante, que tal práctica ya existía, desde el momento en que se crearon los grabadores: primeramente, con los de rollo, seguidos por los casetes. Las largas secuencias mezcladas (*mezclas*) una con otra, sonando en cajas acústicas *hi-fi*, perfeccionadas y potentes, causaban una verdadera *conmoción* en los bailes juveniles de la década de los años setenta.

El disco compacto adaptó ese procedimiento, al permitir la creación de una banda musical, a partir del comando aleatorio (*shuffle*) y de la multiplicidad de discos en varias bandejas, sonando continuamente a lo largo de varias horas. La informatización de los medios musicales trajo consigo otros recursos, lo que permitió desde la copia individual de una sola pieza del disco hasta el montaje, según criterio del oyente-propietario de los aparatos. Sin embargo, la aparición de la banda ancha propició la descarga no solo de archivos (¡no más piezas!), sino de álbumes completos. Theophilo A. Pinto señala lo siguiente:

Además de mp3 de canciones, existe la “obra completa” en un único archivo compactado; es el caso de muchos artistas que tienen todos los CD en un único “rar”, “zip” o equivalentes. Además de eso, a veces se encuentran videos, fotos, letras de canciones, etc.

La facilitación en el proceso de creación de secuencias musicales permitió la confección de álbumes directamente por la computadora. En este punto se hace interesante observar el tipo de concepción que orienta el montaje de esas compilaciones. Sobre este asunto, Ernesto Donas teje consideraciones de interés:

Un coletazo de mp3 y otras formas de transmisión de música nombradas abajo –con computadores, iPods y demás, con sus *shuffles* o reproducciones de álbumes “intactos”– es el efecto en los propios músicos, en la *propia concepción de un álbum*. O sea, ¿qué tipo de modificación surge en relación a aquel cuidado con el orden de las canciones (incluyendo temas, arreglos, puntos culminantes, etc.) de una narrativa en el trabajo discográfico por parte del músico o grupo musical? ¿Han sentido cambios? ¿O será más palpable dentro de cierto tiempo, con más perspectiva? Creo que va bastante más allá de lo que pudieron ser las compilaciones/coletáneas/*greatest hits of...* Mi cuestión es *qué tipo de nueva(s) narrativa(s) auditiva(s) se está(n) generando* (mensaje enviado el 4 de agosto de 2007, 7:33 am, las cursivas con mías).

Considero esta preocupación de extrema relevancia, la cual merece ser estudiada a fondo. Alude, inmediatamente, a los hábitos de escucha. Éstos constituyen, en gran medida, los trazos particulares que caracterizan no solo el trabajo artístico y técnico, sino, sobre todo, dejan constancia de cómo se dan los procesos socioculturales de un período (histórico) que, a su vez, determinan en pequeñas dosis los cambios que con el tiempo tendrán larga duración. Así pues, ya nos estamos remitiendo a los hábitos de escucha como elementos constitutivos de la historia.

Los papeles del papel

Como decía hace un momento, lo que está en el papel, es decir, la carátula, el encarte, el afiche, está lejos de ser considerado un elemento secundario en el conjunto del álbum. En muchos casos, estos componentes van más allá de ser la mera envoltura del disco; aún más, son parte integrante y de fundamental relevancia en el conjunto del producto.

El objeto material, la carátula, se volvió tan elaborada que en muchos casos ganó autonomía, hasta convertirse algunas en verdaderas obras de artistas gráficos, que llegaron a ser disfrutadas con el mismo interés que la propia música. Ejemplos memorables son los álbumes de grupos de rock como Yes, Pink Floyd y los discos de otras bandas de rock progresivo con extensos encartes, afiches, etc. La transición al CD les dio otra dimensión, a veces inapropiada, como ya he comentado. De todos modos, la función inicial de la portada es crear una *imagen* del artista y de la obra. Con la música *on-line*, el interesado hace su álbum *ad libitum* (o personalizado), el cual no siempre tiene portada o cualquier otro trabajo visual, o exactamente al contrario: está dotado de portada de autoría propia, *única*, exclusiva.

No obstante, según algunos analistas, la función de la carátula o de cualquier otra pieza periférica no tiene relevancia; es lo que opina Felipe Trotta:

Não é o suporte, a capa, a ilustração, o encarte, o fetiche material nem o acúmulo de acervos pessoais que realmente importa para o ouvinte comum. *O que importa é a música em si, os sons, a letra, a levada, a sonoridade*, enfim, essa coisa imaterial e não palpável que é nosso “objeto” de trabalho e pesquisa. *Acho que a aura está no componente sonoro e não no invólucro artístico-comercial que moldou a circulação comercial de música até hoje*. A prova disso é que

há grupos numerosos de jovens (e outros não tão jovens) que simplesmente *não compram* mais discos. Isso deixou de ser importante, já que a música está disponível a um clique. (...) E mais: é interessante pensar na estética *low-fi* que vigora atualmente. Parece paradoxal, mas na era da tecnologia e da qualidade absoluta, a qualidade de gravação e de audição está perdendo a importância. Seria um retorno à experiência musical ritualística, comunitária? (mensaje enviado el 8 de agosto de 2007, 1:47 pm, las cursivas son mías).

Tales afirmaciones merecerían un análisis más detallado. Con todo, limitándome a lo que me propuse presentar aquí, me atrevería a afirmar que, en este momento, el papel del papel sí es relevante. El regreso del elepé podría justificarse, en alguna medida, por la ausencia de elementos visuales, visibles, pues nuestra cultura está regida por la visualidad. Para elucidar mejor este problema, me permito citar un interesante trabajo del semiótico Norval Baitello, literalmente:

Vivemos, profundamente, até a última das nossas fibras, dentro de um mundo da visualidade. Que evidentemente não começou agora, mas que foi se desenvolvendo e foi se sofisticando de tal maneira que todos nós podemos suspeitar que estamos nos tornando surdos. O valor do som é tão menor que o da imagem no nosso mundo e no nosso tempo, que este fato pode ser lido em inúmeros momentos da nossa vida e do nosso cotidiano. (...) Em todas as esferas da atividade e da cultura contemporâneas detecta-se um predomínio do visual sobre o auditivo. (...) A cultura e a sociedade contemporâneas tratam o som como forma menos nobre, um tipo de primo pobre, no espectro dos códigos da comunicação humana. Somos obrigados a ser apenas visuais. Tudo o mais, todo o restante é dispensável. É acessório. Não importa se tem repercussão, se tem efeito de repercussão (no sentido de percussão que se repete) aquilo que fazemos. Importa se isto está visível.

E a visibilidade tem também o seu tempo que é um tempo naturalmente muito mais curto e muito mais veloz do que o tempo da audição, do fluxo do ouvir. Portanto, tudo que é visível, morre mais rápido. Por isso, vivemos também numa época da percibibilidade. E como todos somos obrigados a ter imagens, imagens com alto grau de visibilidade, vivemos na era da saturação da visibilidade e da imagem. (Baitello 1997, pp. 4-8).

El artista de los medios es en extremo *visible* y la visibilidad es de fundamental importancia para el *modus operandi* de las grabadoras. La supresión de la parte *material, palpable, visual* está definitivamente relacionada con un comportamiento de aceptación o rechazo del artista mediático. En el caso de los artistas por encargo, esto es, aquellos que fueron concebidos en las oficinas de las *majors*, la imagen visual debe ser emitida como un bombardeo constante. La eliminación de ese componente acabaría, a la larga, por hacer tambalear la volátil industria discográfica¹⁷.

Si las cosas ocurren de esta manera, entonces no puedo ser de la misma opinión que Eduardo Paiva, cuando sugiere que la música popular comercial es independiente de los lenguajes que la componen, como un todo:

Será que podemos pensar que a música popular tem um sentido midiático que necessita, para se materializar, de toda uma série de outras coisas, que muitas vezes não têm nada a ver com música? Capas, fotos, selos, suportes... *E as gravadoras sempre viveram mais de vender esse lado midiático que o lado musical, ou de forma sintética, de vender papel e plástico, e não música.* E quando, pela primei-

¹⁷ Un interesante ejemplo es la cantante Madonna: todo el tiempo en los medios, todo el tiempo cambiando estrategias de acción, apariencia física, concepciones filosófico-doctrinarias, etc. No obstante, su voz permanece inmutable.

ra vez, conseguiu-se descolar a música do suporte, no caso do mp3 e de outras formas de música que se deslocam por rede, as gravadoras iniciaram grande crise (mensaje enviado el 8 de agosto de 2007, 4:14 pm, las cursivas son mías).

Si bien este asunto es por demás complejo para ser tratado en las dimensiones de este trabajo, creo que atribuir la ausencia de soporte material al colapso de las grabadoras es insuficiente. Más que piezas musicales, las grabadoras venden productos con *imagen* propia. Y la imagen que se pone a la venta es construida de forma cautelosa, detallada, de manera que corresponda con el público al que quiere destinarse. De esta forma, el artista es y *se hace visible* en sus actitudes, gestos, desempeño, fotografías, y en todas las situaciones posibles de su actuación.

Por lo demás, creer que las grabadoras son “el gran villano” del medio artístico es incurrir en un equívoco elemental. En este punto, estoy de acuerdo con Eduardo Vicente, cuando protesta:

Eu defendo que as condições de legitimação da música popular foram dadas pela industrialização (da mesma forma que as da música erudita foram dadas pela escrita musical). Atacar a industrialização, portanto, tem conseqüências que precisam de análise mais conseqüente. E o conceito de aura de Benjamin (e Baudelaire) que –no meu modo de entender, tem sido mal utilizado nessa lista– não me parece ter muito a oferecer nessa discussão (mensaje enviado el 9 de septiembre de 2007, 3:44 pm).

El fin de las grabadoras no constituye un bien en sí: el final de la industria fonográfica se contrapone a un «regreso al diletantismo y al mecenazgo (de partidos políticos, organizaciones criminales, iglesias, fundaciones privadas y gubernamentales)». De esta forma sinte-

tiza su evaluación: «La música popular siempre existió y siempre existirá, pero la música popular industrializada es fruto del último siglo de relaciones entre empresas y artistas (...). Sin ella, los Beatles no se habrían encontrado con George Martin, ni Irineu Garcia a Tom, Vinícius y João Gilberto». En síntesis: «No es algo que pueda ser reducido a la simplona oposición entre capitalismo y amor al arte» (mensaje enviado el 9 de septiembre de 2007, 5:44 pm).

Bonus track

Luego de estas reflexiones presentadas en forma más o menos rapsódica, me resta tan solo concluir añadiendo algunas ideas que no pudieron ser desarrolladas en el texto. Quedan aquí, registradas, para una etapa futura.

¿Discos o canciones? Este fue el tema que condujo el desarrollo de este trabajo. No pude seguirlo al pie de la letra. Los discos pueden estar constituidos por una suma de canciones, juntas aleatoriamente. Pueden, incluso, componer compilaciones de éxitos, así como resultar de un proyecto específico.

Las canciones, por su parte, no pueden ser solo consideradas *obras*, sino también *productos*, sobre todo si el objeto en cuestión es la canción creada por los medios. Inscrita en el disco, será un *modelo*, de la misma manera que lo hace la partitura (si bien sus naturalezas son muy diferentes).

En cuanto a las formas de escucha individualizada, *à la carte* (*playlists* para algunos), se puede afirmar que aumentaron en cantidad, en virtud de la facilidad de manipulación de programas de computadora. Para proceder a formarse una fonoteca particular, se hace absolutamente necesario prestar atención a las recomendaciones de Marcadet (2007), con el objetivo de diferenciar una suma de piezas, o archivos, de obras completas.

Para culminar, un panorama paradójico que informa sobre los oyentes clariaudientes¹⁸ (Schafer 2001): por un lado, existe la oferta, que incluye desde la posibilidad de búsqueda a la confección de la copia (gratuita o paga), reproducción electroacústica de un determinado repertorio por el Internet; por el otro lado, la posibilidad de contacto directo con el *objeto material*, palpable –el disco–, fue eliminada, una vez las tiendas de discos prácticamente desaparecieron. Si bien pasajera, la onda del vinilo pone en cuestionamiento algunos asuntos, sobre todo los relativos a la supremacía de la tecnología, aceptada como un movimiento ascendente con miras a un futuro coronado de éxito. Un pensamiento determinista frustrado no podría tener otra consecuencia que no fuera una insolente sonrisa infantil contra la tecnocracia que todavía cree en la eterna lucha hombre versus máquina.

¹⁸ Como sugiere el neologismo, *clariaudiencia* remite a la audición atenta, clara, de manera que no se permita la pérdida de los acontecimientos sonoros. Surge como analogía de *clarividencia*.

Heloísa de Araújo Duarte Valente (Brasil) es doctora en Comunicación y Semiótica (PUC-SP), con estancias en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales (París) y posdoctorado en el Departamento de Cine, Radio y Televisión (ECA-USP). Ha publicado trabajos como *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio* (São Paulo: Annablume, 1999) y *As vozes da canção na mídia* (Via Lettera/ FAPESP, 2003). También organizó el evento *Música e Mídia: Novas Abordagens sobre a Canção* (Via Lettera/ Fapesp, 2007) y *Canção d'Além-Mar: o fado e a cidade de Santos* (Realejo; CNPq), dentro del proyecto *Canção d'Além-Mar*, que incluye también documentación e hipertexto. Fundó el Centro de Estudios en Música y Media (MusiMid), en el cual desarrolla proyectos de investigación relativos a la música y sus interfaces. Asimismo, es la creadora de los Encuentros de Música y Media.

Lista de referencias

- ARAÚJO DUARTE VALENTE, Heloísa de. (2003). *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Lettera/Fapesp.
- _____. (2004). «Canção das mídias: objeto de escuta; objeto de estudo». En *VI Fórum do Centro de Linguagem Musical. Anais*. São Paulo: Departamento de Música da ECA-USP.
- _____. (2007). «Alta fidelidade. Pode a mídia trair as expectativas de escuta? (Notas de clariaudiência)». En *XVII Congresso da Anppom: Programa de Pós-Graduação em Música*. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, Departamento de Música.
- _____. (2008). «Only for your ears». *Dossiê Rua. Revista Universitária do Audiovisual* [Revista en línea]. Disponible en: http://www2.ufscar.br/interface_frames/index.php?link=http://www.rua.ufscar.br
- BAITELLO, Norval. (1997). «A cultura do ouvir». En *Rádio Nova. Constelações da Radiofonia Contemporânea 3*. Lílian Zarembo, Ivana Bentes (Coords.). Río de Janeiro: UFRJ; ECO.
- BENJAMIN, Walter. (1986). *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense.
- CASTRO, Letícia. (2008, Septiembre 29). «Devoradores de bolachas». *Folha de São Paulo*, suplemento *Folhateen*.
- CHANAN, Michael. (1994). *Musica practica. The Social Practice of Western Music from Gregorian Chant to Postmodernism*. Londres y Nueva York: Verso.
- CHION, Michel. (1994). *Musiques, médias et technologies*. París: Gallimard.

MARCADET, Christian. (2007). «Fontes e recursos para a análise da canção e princípios metodológicos para a constituição de uma fonoteca de pesquisa». En *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. Heloísa de Araújo Duarte Valente (Coord.). São Paulo: Via Lettera/Fapesp.

SCHAFER, R. Murray. (2001). *A afinação do mundo*. São Paulo: EdUNESP.

SHUKER, Roy. (1999). *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Hedra.

ZUMTHOR, Paul. (1997). *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Educ/Hucitec.



JUAN FRANCISCO SANS

Musicología popular, juicios de valor y nuevos paradigmas del conocimiento

Musicología popular es un término acuñado en los últimos años para definir un campo de estudio que se ocupa específicamente de la música mediática, moderna, masiva y comercial (González 2001). Con esto se la quiere distinguir de las ramas más tradicionales de la disciplina, como la musicología histórica (o historia de la música), la musicología sistemática (o teoría de la música), o la etnomusicología (folklore), donde el estudio de este tipo de música no tenía mayor cabida: «(...) cuán difícil es para los intelectuales superar las oposiciones de la “razón dualista”, salirse del ámbito cerrado de lo académico e intelectualizado, poder dar una mirada que no resulte descalificadora sobre los mitos, gustos y creencias populares» (Follari 2000). El hecho de que en el seno de la musicología tradicional se haya abierto una brecha que permite asomarse a una música que antes desdeñaba airadamente –sujeta a los vaivenes de la moda, a las leyes del mercado, de naturaleza aparentemente banal e intrascendente– muestra que sus objetivos se han ido transformando de una manera sensible.

Esto ha permitido comenzar a considerar las manifestaciones musicales populares como *culturales* en el más amplio sentido del

término, es decir, como posibles campos de estudio, en contraposición al viejo paradigma, donde solo la música clásica y el folklore eran dignos de tal merecimiento. No es una mera coincidencia temporal el que la musicología popular haya surgido a la par de los nuevos paradigmas del conocimiento que en las últimas décadas del siglo xx se venían gestando en el seno de las ciencias sociales. Se fue haciendo cada vez más evidente que la musicología tradicional era incapaz de dar respuestas a las nuevas realidades musicales, las cuales se complejizaron de manera exponencial en la medida en que la práctica musical incorporaba nuevas tecnologías a su quehacer cotidiano, como el registro sonoro, la amplificación eléctrica, los instrumentos musicales electrónicos, la transmisión remota del sonido, la radio, la televisión, el cine, la síntesis digital de sonido, la Internet, los *software* de notación musical y secuenciadores, etc. Esto permitió una masificación de la música a niveles nunca antes vistos en la historia, lo cual la ha convertido en una de las grandes industrias del mundo actual. Un fenómeno como el reguetón resulta inabordable y prácticamente inexplicable desde la perspectiva de la musicología tradicional (al punto de que ésta pueda dudar incluso de que se lo pueda considerar siquiera como “música”), y rebasa por completo los alcances, métodos, teorías y problemas que se había planteado desde sus orígenes en el siglo xix.

En la práctica, la paulatina acogida que los estudios de música popular han ido teniendo en los planes de estudio de universidades y centros de investigación «indican la vía para una apropiada re-conceptualización de la musicología como disciplina» (Shepherd 1991, p. 189). No obstante, muchos departamentos universitarios de música en el mundo permanecen aún impertérritos ante la música popular, concentrando tozudamente todos sus esfuerzos en estudiar apenas un ínfimo aspecto de la realidad musical existente, cual es la producción musical centroeuropea tildada de docta, seria, clásica, académica, culta, erudita, e ignorando una inmensa cantidad de

prácticas musicales (las que consume y disfruta la mayor parte de la población mundial) que quedan totalmente marginadas del estudio de la musicología, descalificadas con los motes de popular, comercial, trivial, ligera, intrascendente o banal. Así, la cumbia o la salsa jamás podrían constituir tema de estudio en muchos de estos departamentos, ya que no entran en la lógica que sostiene al paradigma moderno. En otras palabras, el paradigma no las legitimaría jamás. Más aún, en el supuesto negado de que llegasen a adoptarse como temas de estudio (muy a pesar del paradigma), los métodos y teorías disponibles resultarían totalmente ineficaces para dar cuenta de esos fenómenos musicales. El problema es que «los paradigmas actúan como filtros que solo nos permiten ver lo que se halla dentro de su racionalidad, de sus parámetros de verdad; así, impedirán que llegue a la mente del científico lo nuevo, lo diferente, lo que no entra dentro de su racionalidad y reglas, ya que ello no sería “legítimo”» (Hurtado y Toro 2007, p. 21).

En este sentido, la musicología popular se atiene a muchas de las características que atribuimos actualmente al paradigma postmoderno. Su propia naturaleza ha obligado a los investigadores a trabajar de maneras consideradas como inéditas dentro del añejo programa de la modernidad. Por ejemplo, los sesudos análisis musicales realizados a las obras maestras del canon clásico (como las sinfonías de Beethoven o las óperas de Wagner) tan caros a la antigua musicología, resultan improcedentes e insulsos cuando se los aplica a canciones como *La gota fría* o *La gasolina*, donde el contexto importa tanto o más que lo inmanente de la obra musical en sí. Los actores sociales –como el público que consume la música, o la creciente legión de mediadores que intervienen en el proceso de comunicación musical (productores, financistas, editores, radiodifusores, DJ, intérpretes)– han desplazado al compositor del rol omnímodo que desempeñaba dentro del antiguo paradigma musicológico. La intersubjetividad ha sustituido a la estética. Ésta sustentaba la división

entre música poética (música “buena” o de alto nivel) y música prosaica (música “mala” o de nivel bajo), pero esto pierde todo su sentido cuando se quieren comprender fenómenos tan dispares y complejos como la cumbia villera o el narcocorrido. Es precisamente eso lo que Shepherd advierte en las posiciones más conservadoras de la musicología:

Los estetas y musicólogos se han acercado usualmente a las cuestiones de estética y valor de una manera que descontextualiza esencialmente la música de las circunstancias sociales e históricas de su creación y apreciación. Y, como hemos visto, esto ha sido tomado como una marca de valor en la estimación de que mucha de la música “seria” puede ser vista como asocial, desligada e incontaminada de las fuerzas de la existencia de la masa social. La música “popular”, por otro lado, ha sido tradicionalmente vista como menos valiosa por estetas y musicólogos precisamente porque no es posible negar fácilmente los significados sociales implícitos en muchos de sus géneros (1991, p. 195).

La posición de Shepherd es refrendada por Simon Frith, quien afirma que

En la base de cualquier distinción crítica entre la música “seria” y la “popular” subyace una presunción sobre el origen del valor musical. La música seria es importante porque trasciende las fuerzas sociales; la música popular carece de valor estético porque está condicionada por ellas (porque es “útil” o “utilitaria”). Este argumento, bastante común entre los musicólogos académicos, coloca a los sociólogos en una posición incómoda (2001, p. 413).

Es precisamente en este punto donde percibo que existe un abismo epistemológico entre la musicología tradicional y la nueva

visión que propone la musicología popular. No se trata tan sólo del tipo de temáticas que abordan, como pudiese parecer a primera vista. Creo que el que la musicología popular se ocupe de la música popular como tópico central de interés puede llegar a ser algo totalmente contingente en el futuro. A mi modo de ver, lo importante no radica en su objeto de estudio, sino en la manera como se le aborda. Cuando los métodos de la musicología tradicional demostraron su inoperancia frente a la avasallante música popular, los investigadores se vieron forzados a buscar nuevas maneras de acercarse a esos problemas. Es por eso por lo que la musicología popular se ha visto en la necesidad de convocar a especialistas de las más diversas áreas, convirtiéndose en un campo de carácter eminentemente transdisciplinario, una posición más acorde con el paradigma postmoderno. En la musicología popular trabajan indistintamente profesionales provenientes de la antropología, la sociología, la comunicación social (radio, cine y televisión), la lingüística, las letras, la economía, la computación, etc., sin que necesariamente se consideren expertos musicales. Precisamente, la musicología popular nace del reconocimiento de que en las prácticas musicales existen «diferentes niveles de realidad, regidos por diferentes lógicas», lo que «es inherente a la actitud transdisciplinaria», tal como reza el segundo artículo de la *Carta de la Transdisciplinarietà* (VVAA 1994). En su artículo décimo, esta *Carta* precisa que «no hay un lugar cultural privilegiado desde donde se pueda juzgar a las otras culturas. El enfoque transdisciplinario es en sí mismo transcultural». Allí radica quizás la más grande diferencia entre la musicología popular y la musicología tradicional: en que si hay «un aspecto fundamental de la postmodernidad es precisamente ese encuentro con todos los saberes culturales» (Méndez 2000, 527).

Me gustaría hacer aquí una advertencia frente al auge creciente que han tenido los paradigmas alternativos, las metodologías cualitativas y los nuevos campos de estudio que ellos abren, como éste de la musicología popular que he mencionado. A pesar de lo que he

dicho anteriormente, el que alguien se dedique a la musicología popular no significa necesariamente que está ubicado *a priori* en un paradigma diferente al de la modernidad. El que me declare seguidor de la metodología más reciente porque es la última “moda académica”, puede constituirse en una suerte de “venganza de Monctezuma” de la modernidad. De hecho, uno de los valores más caros del paradigma de la modernidad es precisamente la necesidad de ser “moderno”, esto es, de estar en la vanguardia, de estar al día, de no quedarse “atrás” bajo ningún concepto, por lo que resulta más honesto en mi opinión quien permanece a conciencia aferrado a su viejo paradigma, que aquél que pretendiendo vibrar con los tiempos, se convierte en víctima del último engaño la modernidad.

El papel del sujeto en las epistemologías alternativas y en la musicología

Toda una generación de musicólogos de las generaciones actuales —que creció imbuida en un mundo sonoro que le llegaba a través de la radio, la televisión y el cine— se vio frente al hecho de que el modelo epistemológico que manejaba su propia disciplina le dificultaba estudiar aquella música que más le gustaba, la que evocaba los mejores momentos de su años mozos. Por otra parte, una masa cada vez mayor de investigadores de otras disciplinas, que también habían crecido a la sombra de una música que había configurado sus gustos, recuerdos y preferencias, comenzó a incursionar en ella en vista de que era desatendida por sus especialistas natos: los musicólogos. Para muestra en Venezuela, baste un botón: *El libro de la salsa*, un texto escrito por el periodista César Miguel Rondón (1978), se ha constituido en una de las publicaciones con más reediciones sobre el tema en Venezuela. Lo mismo podemos decir sobre el rock. Félix Allueva —de profesión trabajador social— lleva muchos años trabajando sobre el tema, y ha publicado algunos de los libros más importantes

sobre el tópico en el país, como es el caso de *Crónica del rock fabricado acá* (1998). Y así sucesivamente. Ninguno de ellos es músico (mucho menos musicólogo), pero no cabe duda de que representan la avanzada en cuanto a la investigación en ese campo en el país.

Todas estas personas se acercaron a la música por una sencilla razón: eso era lo que más les gustaba hacer, al punto que algunos de ellos dedicaron su vida a esa actividad sin ser expertos en música como tales. Aquí entro en un asunto de inmensa importancia en lo que respecta a las posturas epistemológicas alternativas. La frontera entre el sujeto cognoscente y el objeto se desfigura, y las personas comienzan a optar por una relación más íntima con sus temas de estudio. Se resquebraja así uno de los sostenes fundamentales del positivismo, como es la tan cacareada neutralidad de la investigación (y del investigador), y la exigencia de que la práctica científica debe verse despojada de todo juicio de valor:

Como los paradigmas son construcciones humanas, inevitablemente reflejan los valores de sus constructores. Esos valores entran dentro de la investigación, en los puntos de selección, como el problema escogido para su estudio, el paradigma dentro del cual estudiarlo, los instrumentos y las formas analíticas usadas, las interpretaciones, conclusiones y recomendaciones que se hagan. La naturaleza no puede ser vista como ella “realmente es”, o como ella “realmente funciona”; solo puede ser vista a través de una ventana de valores (Guba 1990, p. 8).

Pero en gran parte, la academia ha seguido anclada a su vieja manera de hacer las cosas. Solo así se explica el éxito que aún mantienen ciertos manuales de filiación positivista en la musicología, como *Introduction to Music Research* de Ruth T. Watanabe (1967) o *La recherche musicologique. Objet, méthodologie, normes de présentation* de Edith Weber (1980), que se enarbolaron como una suerte

de “libros sagrados” de la disciplina, que difunden maneras únicas y esquemáticas de acercarse a la investigación musicológica:

Se constituyó una especie de libro o Biblia, donde todo científico debería acudir para aprender el método y ser entonces excelente o genio. Esta especie de Biblia exigía pureza ya que revelaba la forma correcta, exacta y válida de generar conocimiento. Esta Biblia lo conminó a vestirse de blanco. De objetividad, de neutralidad (Méndez 2000, 509).

Como denuncia el propio Méndez (2000), la cultura se va así limitando cada vez más a la ciencia, y la ciencia a su vez, al método. En este reduccionismo no cabe más nada sino lo que no se sale de las normas, lo que ya está prescrito de antemano en los manuales. La creatividad cede paso a lo rutinario. Va a ser precisamente la dificultad de abordar la complejidad de la música popular en todas sus manifestaciones lo que da al traste con las metodologías positivistas de la investigación musicológica. La carga emocional que implica la experiencia de la música popular –equiparable a la que los *fans* experimentan en determinados deportes masivos como el fútbol y el béisbol– bombardea de manera inmisericorde estas posiciones hieráticas. Resulta muy difícil para el investigador no involucrarse directamente en los aspectos más íntimos y subjetivos de la música popular, so pena de no obtener observaciones significativas. Es por eso por lo que la inveterada división entre sujeto-objeto, que preconizaba el positivismo como fórmula mágica de la neutralidad, comienza a resquebrajarse en la musicología a partir de la irrupción de los estudios de música popular. De este modo, los investigadores ya no se pueden seguir asumiendo a sí mismos como sujetos cognoscentes al margen de lo investigado, sino que comienzan a incluirse como participantes o actores que construyen colectivamente un conocimiento:

El elemento de subjetividad es inevitable y solamente llega a ser un obstáculo para la adquisición del conocimiento del otro, si no se reconoce su existencia, haciendo pasar por lo tanto la representación subjetiva por verdad objetiva. No se trata, pues, de encontrar simplemente lo que uno quiere encontrar y después contárselo a todo el mundo... El sujeto del discurso debe, pues, identificar su posición social e intelectual para poner en evidencia las relaciones de poder involucradas en sus palabras. Desde *Orientalism* de Edward W. Saïd (1978), no podemos negar que el Otro es el resultado de una construcción ideológica en la que interviene toda clase de filtros, con un sistema de proyecciones, rechazos y discriminaciones generalmente interiorizados.

La subjetividad del investigador juega un papel decisivo en la reconceptualización de la etnografía musical. En lugar de ofrecer descripciones puramente objetivistas y “científicas” que pretenden explicar la música con una conceptualización racional y lógica, el etnomusicólogo involucra sus propios sentimientos y reacciones emotivas en sus reflexiones sobre la experiencia de campo. El objeto de la búsqueda no es el objeto musical, sino más bien la música en cuanto cultura, esto es, la música comprendida desde la experiencia personal, directa, corporal, cinestésica. Mientras el etnógrafo moderno se situaba en un punto fuera de la cultura, desde el cual representaba al Otro, y aceptaba el paradigma científico según el cual la cultura sería objetivamente observable, el etnógrafo posmoderno trata de comprender su posición frente a la cultura estudiada, explicitando sus puntos de vista epistemológicos, sus relaciones con la cultura y las personas que estudia, etcétera (Pelinski 2000, p. 291).

A la luz de esto, la influencia del científico en su investigación no es considerada más como un problema. Muy por el contrario, se la ve como una contribución inevitable y enriquecedora de la experiencia, y por lo tanto, imprescindible para ser tomada en cuenta en

el conjunto de las observaciones. Como afirma Méndez (2000, 525), «la gnoseología se une a la axiología, al asumir la subjetividad y objetividad. Se acepta que el investigador afecta la realidad que estudia. Se admite inclusive la intervención y el compromiso de generar cambios». En este sentido, muchos autores contemporáneos admiten que todo cuanto se observa se filtra irremisiblemente a través de una ventana epistemológica. Zanotti (2000) se plantea el problema de si vemos realmente estrellas, sistemas solares o galaxias, huecos negros, estrellas enanas, cometas, etc. cuando elevamos la mirada al cielo nocturno, como usualmente creemos; o si lo que “vemos” es simplemente lo que nos enseñaron en la escuela (o en la televisión), y por eso es por lo que estamos dispuestos a verlo así. A la pregunta “¿y cómo *sabe* lo que ve?”, Zanotti responde «está interpretando lo que ve. Hace unos escasos pocos siglos no hubiera podido dar la respuesta clásica del universo newtoniano que se aprendió sin meditar en el nivel secundario, sin que nadie le explicara que había una larga historia detrás». Toda observación parece entonces estar inevitablemente mediada por el sujeto cognoscente:

(...) los términos supuestamente objetivos de la observación, supuestamente libres de teoría, son interpretados a la luz de teorías. ¿Es un “hecho objetivo” que la temperatura de los gases aumenta con la presión? Parece que sí: hagamos el experimento y midamos. Pero, ¿qué es la temperatura? ¿Aumento del calor? ¿Y qué es el calor? ¿Mayor energía? ¿Y qué es la energía? ¿La fórmula de Einstein? Pero entonces parece que no es tan fácil interpretar qué es la temperatura... Los “hechos” se interpretan a la luz de teorías (Zanotti 2000).

Lejos de constituir esto un escollo insalvable en la observación –un problema típico de la ciencia moderna– Zanotti ve en esto una inmensa ventaja. De hecho, le parece que lo que «nos estábamos perdiendo era precisamente una verdad humana: la proferida por una

persona que siempre observa los fenómenos desde cierto ángulo y desde cierta perspectiva» (Ídem.). Esta posición la encontramos en la base de muchas de las epistemologías alternativas, aunque no se trata de asumir una posición relativista a priori. El asunto consiste en admitir lo que ahora parece obvio, pero hasta hace poco no lo era: no podemos escapar de ninguna manera de nuestra posición comprometida, a nuestro punto de vista de la investigación, y antes de ignorar esto, es preferible asumirlo, y procurar construir el conocimiento desde ese punto de partida:

(...) no existen posiciones privilegiadas desde las que se pueda observar correctamente el mundo, tampoco hay a priori un sujeto que pueda distanciarse por un simple acto de voluntad. Tal afirmación implica que la sociedad no puede ser observada desde fuera por una conciencia individual, por ello [Luhamann] propone que sólo mediante la observación de observaciones se puede construir el mundo de manera intersubjetiva (Ugas Fermín 2006, pp. 21-22).

Los juicios de valor en la música popular

Doy por descontado que en la ciencia positiva existían los juicios de valor, pero estaban invisibilizados por el paradigma. El caso es que la modernidad relativizó a tal punto los valores morales (quizás por su reacción frente a la hegemonía que tuvo la religión hasta el siglo XVIII), que la objetividad pasó a ser el valor supremo en sí mismo. Sin embargo, en algunos aspectos de la práctica científica, los juicios de valor no pudieron esconderse del todo. La ciencia positiva no se pudo desembarazar totalmente de sus compromisos con lo propiamente humano, y por eso surgió en su seno una disciplina científica que se iba a ocupar de ellos: en 1834 Jeremy Bentham acuñó el término “deontología” (en su libro *Deontology or the Science of Morality*),

para referirse precisamente a los códigos éticos que norman el comportamiento científico. Como las consecuencias de un mal proceder podían ser desastrosas en disciplinas como la medicina, el derecho o la arquitectura, la ciencia positiva se vio en la necesidad de estatuir una teoría del deber, donde se estipulara cuáles cosas eran lícitas y cuáles no. Pero como las consecuencias de una mala praxis en las disciplinas artísticas no era por lo general cuestión de vida o muerte, se redujo todo al problema de la teoría estética. Alexander Gottlieb Baumgarten acuñó el término “estética” por primera vez en 1735, en su obra *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*. Desde entonces se la ha considerado como la rama de la filosofía que se ocupa de lo bello. Pero sean de carácter ético o estético, los juicios de valor juegan un papel fundamental en la construcción del conocimiento. Por otra parte, no se puede desconocer el peso que los valores tienen en la ciencia actual, por lo que la axiología ha ido recuperando cada vez más un terreno que le había sido arrebatado con el advenimiento de la modernidad:

Los valores desempeñan un papel central en la ciencia y ese cometido no es arbitrario o añadido, sino inherente a su propia estructura de búsqueda racional de comprensión y acomodación al mundo natural que constituye el entorno de nuestra vida. No hay por lo tanto cabida para separar la ciencia de las cuestiones evaluativas, ni de la ética. Al contrario, se impone la necesidad de incluir dentro del ámbito de la filosofía de la ciencia no sólo una axiología enfocada hacia los valores epistémicos, y metodológicos, sino también hacia los valores sociales, éticos, estéticos y ecológicos en la ciencia (Prada s/f).

De lo anterior se puede colegir que resulta inviable en las epistemologías actuales una investigación donde no se expliciten los juicios de valor del sujeto que construye el conocimiento. Porque,

¿cómo se puede construir algo en uno mismo si no es a partir de los propios valores? Aquí vuelvo al punto de inicio, cuando discutía sobre la inmanencia de la obra de arte, y si los valores constituyen algo inherente a ella, o son atributos que les confiere el sujeto. Un caso clásico de este problema es el de las llamadas “obras maestras”, que no se sabe si lo son por sus valores intrínsecos, o porque hay un acuerdo intersubjetivo que las define como tales. Resolver esto no parece algo tan fácil:

La teoría de los valores actual ha dirigido sus debates e investigaciones en diversas direcciones, especialmente, los que se han dirigido al carácter absoluto y relativo de los valores. Es decir, los que han tomado como punto de partida para una Axiología la determinación de valor como algo reductible esencialmente a la valorización realizada por los portadores de valores, o como algo situado en una esfera metafísica independiente (Reguero 1996).

En este punto algunos investigadores invocan la eticidad de la estética, al cuestionarse el papel de la crítica como expresión, no de los valores del sujeto, sino de la propia alienación:

(...) durante más de diez años he estado trabajando también como crítico de rock, haciendo este tipo de juicios de manera rutinaria, asumiendo, como lo hace un fan del pop, que nuestras preferencias musicales son algo importante.

¿Son falsos estos juicios, una manera de negarme a reconocer, ante mí mismo y ante los demás consumidores, cómo se manipulan nuestros gustos? (Frith 2001, p. 414).

Desde este punto de vista, la crítica se constituiría en una suerte de declaración impúdica de la propia mediatización ideológica, y no en la expresión honesta y consciente de los propios gustos

y rechazos. El acceso privilegiado que el crítico tiene a ciertos medios de expresión pública le da poder suficiente para influir en el resto de la sociedad y contribuir a la imposición hegemónica de un canon determinado. Se corre el riesgo de que, como decía Tagg (1985, p. 416), el juicio estético termine equiparándose al juicio comercial, y que sea nuestra alienación al mercado lo que termine definiendo lo que es legítimo y lo que no:

Desde la perspectiva de los fans es obvio que cada uno escucha la música que escucha porque “suena bien”, y lo interesante aquí sería averiguar por qué se han formado esa opinión. Incluso si los gustos en el pop son el resultado de condicionantes sociales y de la manipulación comercial, nos los seguimos explicando en términos de juicios de valor. ¿De dónde vienen esos valores que encontramos en el pop y el rock? ¿Qué términos usamos cuando explicamos nuestros gustos? Todo el mundo sabe perfectamente qué le gusta (y qué le disgusta), qué es lo que le hace disfrutar y qué es lo que no (Tagg 1985, p. 416).

Las preocupaciones de Frith y Tagg nos llevan precisamente a plantearnos el problema de que, si bien los juicios de valor resultan inevitables en la investigación, los mismos tienen una dimensión discursiva que es necesario analizar.

La dimensión discursiva de los juicios de valor

Dentro del paradigma de la ciencia moderna, la emisión de juicios de valor era vista como algo impropio e indeseable, en un discurso que buscaba la objetividad como meta suprema. Los textos académicos debían alcanzar una asepsia en sus planteamientos, de tal modo que garantizaran la no intromisión del sujeto cognoscente en sus enunciados. Para ello se echaba mano a diversas estrategias textuales que dan una apariencia de neutralidad al discurso:

Las prácticas discursivas en determinados géneros promueven un modelo de presentación “objetiva”: la información en los periódicos, la información científica, por ejemplo. Otra cosa distinta es que el efecto de objetividad se corresponda con una objetividad real. Una aserción partidista y parcial puede ser expresada con medios para parecer objetiva (Calsamiglia y Tusón 1999, p. 138).

En realidad, no se trata más que de efectos retóricos para barrer bajo la alfombra aquellas cosas de las que no queremos hablar, que nos molestan, que desencajan, que importunan o que no queremos evidenciar, pero que inevitablemente siguen allí. El que no se expliciten nuestros juicios de valor en un texto no significa en absoluto que éste no sea evaluativo, porque de hecho, «la evaluación está presente en todo tipo de discurso» (Bolívar 1998, p. 93) no importa cuán indeseable la consideremos. El asunto es que nuestros juicios de valor están implicados en todo texto, aun cuando no se encuentren elicitados, y hagamos lo que hagamos, nuestra subjetividad se va a colar inevitablemente por los poros de nuestro discurso. Entender que el lenguaje es un arma cargada (la atinada expresión es de Bolinger 1980), lleva por tanto a percatarnos de la necesidad de un cambio en el paradigma epistemológico de la musicología. Este proceso se había venido verificando en muchos campos científicos a lo largo de la segunda mitad del siglo xx. Sin embargo, la musicología como tal había estado renuente a admitir la necesidad de una transformación en su forma de mirar el mundo.

Ahora bien, el peso de las circunstancias ha ido inclinando la balanza de manera inexorable hacia un cambio de paradigma en la musicología tradicional, no obstante la inmensa resistencia que aún mantiene al respecto. Joseph Kerman –en su controversial libro de 1985 *Contemplating Music/Challenges to Musicology*– le propina un tardío revolcón a la disciplina, abogando por la crítica como método preferente para renovar lo que denominó una «musicología

positivista», consistente esta última en la acumulación irreflexiva de ingentes cantidades de datos. Según Kerman, resulta insostenible continuar con la falaz distinción entre datos duros, pretendidamente objetivos, e interpretación subjetiva. Esta nueva actitud frente a este campo de estudios va a servir la mesa a la denominada *New Musicology* en las postrimerías del siglo xx, la cual parte de dos principios básicos: «... En primer lugar, que no hay cosas tales como los valores absolutos (todos los valores están contruidos socialmente) y, en segundo, que no puede haber una cosa como un acceso sin mediación alguna; nuestros conceptos, creencias y experiencias anteriores se hallan involucradas en todas nuestras percepciones» (Cook 2001, pp. 145-146).

Las consideraciones acerca de la pertinencia o no de los juicios de valor en la investigación se agudizan en una disciplina como lo es la musicología, ya que ésta ha compartido históricamente campos de conocimiento con la estética, donde la evaluación de la música a partir de procedimientos racionales y sistemáticos pasa a ser uno de sus objetivos en cuanto ciencia (es precisamente esta valoración la que le ha permitido establecer el canon). Ahora bien, desde la perspectiva epistemológica, no resulta concebible que los juicios de valor tengan que ver exclusivamente con el problema estético, por lo que no deberíamos restringir la discusión sobre los juicios de valor a ese único ámbito. Más aún, lo interesante es sacarla de allí. En este sentido, el investigador hace lo que hace porque cree que es bueno, porque cree que es lo que hay que hacer. Si no, no lo haría. Por lo tanto, el solo hecho de mirar desde la postura epistemológica de la musicología, de la etnomusicología, de la musicología popular, de la musicología de género o de cualquier otra musicología posible, es adoptar de entrada una perspectiva que obviamente comparto, con valores que, lo admita o no, van a estar implícitos en la investigación. Nos parece que lo que hacemos es importante, al punto que aunque nuestros sujetos de estudio no estén interesados en saber de nosotros, nosotros

sí estamos interesados en conocer sus cosas. ¿No constituyen éstos juicios de valor?

Musicología puede significar muchas cosas para mucha gente, cosas muy diferentes que están saturadas de valores que no se pueden obliterar sin un grave perjuicio a la honestidad científica. Gracias a la fuerte impronta academicista con que para muchos está cargado el término, la musicología remite de entrada a la música clásica, a la preeminencia de la notación musical, a la música absoluta, a la orquesta sinfónica como medio privilegiado de expresión, al genio musical, al canon de obras maestras de la música, etc. Por contraste, etnomusicología remite al folklore, la etnografía, la antropología, la cultura, lo ritual, la oralidad, la cotidianidad, la música “funcional”, etc. Musicología popular presupone la existencia de un mercado musical, de medios masivos de difusión, de alta tecnología, de una industria cultural. Musicología sistemática evoca análisis musical, matemáticas, alta complejidad, abstracción teórica, etc. Superficialmente nos percatamos de que en todos y cada uno de estos casos está presente un programa ideológico bien definido, pletórico de valores. Si la obra musical autónoma ha sido una idea capital para el desarrollo de la musicología tradicional, no es así para la musicología popular o la etnomusicología, donde importan más los consensos sociales en torno a la música que el valor estético que las obras musicales pudiesen tener por sí mismas. Si la oralidad y la impermanencia del sonido han constituido parte esencial del relato de la etnomusicología, la escritura y su sentido de lo trascendente pasa a ser la fundamentación *sine qua non* de la musicología tradicional. Si el aspecto masivo, comercial y la alta tecnología son factores cruciales para definir la musicología popular, la etnomusicología se decanta por la expresión musical cara a cara, con un énfasis en la función ritual de la música en comunidades pequeñas y claramente diferenciadas. Si la musicología tradicional ha establecido un canon conformado por las obras maestras de los genios de la música, la musicología popular se jacta de ser capaz de evitar toda evaluación, y enfrentar

el estudio de cualquier tipo de música independientemente de su valía estética. Pero para un fanático de Prince, *musicology* no significará nada de estas cosas, sino que sólo será el título de la canción principal de un exitoso álbum del mismo nombre (esto sin entrar a dilucidar todas las implicaciones e inferencias que pueda suscitar *musicology* en el contexto rockero). Por eso es por lo que Lanz (2005) insiste en que no es posible escaparse de los juicios de valor, ya que «las palabras no son neutras».

Si me ubico desde la perspectiva de un musicólogo tradicional, sentiré con toda seguridad que mi disciplina se ocupa de la música más importante, de la más profunda, de la más trascendente, y probablemente miraré al resto de mis colegas con profundo desdén. Un etnomusicólogo puede sentir exactamente lo contrario: que los musicólogos tradicionales son tipos recalcitrantes de corbatín, que no se ensucian las manos con la música originaria, que no tienen idea de cómo se usa la música en el mundo real ni de cómo funciona en las sociedades, que son etnocentristas, por lo que la musicología tradicional no es más que una disciplina casposa y *demodé*. Como ocurre en muchas universidades del mundo, musicólogos y etnomusicólogos estarán adscritos a departamentos diferentes que no se comunican jamás entre sí: ¿cómo reconciliar lo irreconciliable? También puede haber quien se preocupe porque ve en esta separación algo absurdo, que no tiene sentido si es verdad que la musicología pretende un estatus de ciencia, que música es música, venga de donde venga, y que estudiarla es función de la musicología, sin distinción de razas, credos o extracción social. Estos son los “ecuménicos”. Pero por ahí andan los musicólogos populares, los más recientes, los que no pactan ni con tirios ni con troyanos, que asumen su disciplina como un programa político, y consideran que lo que vale la pena es estudiar la música que se compone masivamente para la gente de hoy en día. Por su parte, los musicólogos sistemáticos están más allá del bien y del mal. Ellos no se preocupan de las prácticas musicales en el seno de la historia y de las sociedades, sino que

miran a la música platónicamente, en su esplendor real y verdadero, como ideas puras que se reflejan imperfectamente en el mundo. Ahora bien, si a ver vamos, difícilmente encontraremos alguna investigación en música que no parta de estos supuestos. La mayoría de los investigadores no los explicitará, pero no cabe la menor duda de que estarán funcionando con toda su fuerza a lo largo del trabajo del musicólogo, y que dejarán su impronta en los resultados finales de la investigación.

El problema no radica en que se tenga tal o cual perspectiva del mundo, lo cual ya he dicho, resulta inevitable. Lo que sí considero sumamente peligroso es pensar y sentir que puedo estar fuera de esa circunstancia, es decir, que en algún momento puedo alcanzar un punto de observación privilegiado. Si bien mi posición epistemológica es única (ya que más nadie salvo yo mismo puede observar al mundo desde mi propia subjetividad), ello no significa para nada que sea superior. Las metodologías cualitativas admiten que el sujeto cognoscente no está en capacidad de estudiar ningún problema fuera de sí mismo, sencillamente porque él es parte del problema. Los términos de objetividad y subjetividad pasan así a ser relativos, y no adquieren las dimensiones absolutas que tenían en la ciencia moderna:

La investigación cualitativa reconoce la individualidad de los sujetos como parte constitutiva de su proceso indagador. Ello implica que las ideologías, las identidades, los juicios y prejuicios y todos los elementos de la cultura, impregnan los propósitos, el problema, el objeto de estudio, los métodos y los instrumentos. Forman parte incluso de la selección de los recursos y de los mecanismos empleados para hacer la presentación y divulgación de los resultados y de las interpretaciones del estudio. Las implicaciones de esta condición tienen grandes consecuencias.

Aparte de las dificultades presentes en las investigaciones de otros tipos, la cualitativa tiene desafíos adicionales ante sí. La investigación

cualitativa en las ciencias humanas indaga en la condición humana. Eso significa que construye conocimiento mientras acoge –al tiempo que evita caer en reduccionismos– la complejidad, la ambigüedad, la flexibilidad, la singularidad y la pluralidad, lo contingente, lo histórico, lo contradictorio y lo afectivo, entre otras condiciones propias de la subjetividad del ser humano y de su carácter social. Tales condiciones son características del objeto de estudio y reflejo del enfoque cualitativo, a la vez que son valores cultivados durante la investigación. Lo son porque en buena medida la riqueza de la investigación cualitativa depende de la bondad con la que hemos captado y descrito dichas condiciones en la búsqueda de los significados (González Ávila 2002).

Desde este punto de vista, una investigación que yo me planteo sobre Julio Iglesias, por poner un ejemplo, no es ni podrá ser jamás independiente de mi postura epistemológica. Quizás podamos ahora entender que una cosa será mirar a Julio Iglesias desde la musicología, otra desde la etnomusicología, otra desde la musicología popular, otra desde la musicología sistemática, otra desde la musicología de género, y así sucesivamente. Son posturas epistemológicas divergentes, en ocasiones excluyentes. Mis juicios de valor acerca de Julio Iglesias estarán fuertemente atados a mi postura epistemológica. El que explicito mi posición advierte en todo caso a los lectores acerca de mis propios supuestos, lo que impide que éstos se invisibilicen y se filtren como verdades inmutables y eternas en mi texto. De tal modo que siempre será mejor para el lector saber que abomino o amo a Julio Iglesias antes de empezar, en vez de dejarle a él la tarea de inferirlo de un discurso aparentemente “objetivo” o “neutro”. Por lo tanto, más que legítimo, creo que metodológicamente resulta inaceptable no dejar por sentados mis juicios de valor en cualquier investigación que emprenda. En esto, acompaño a Guba cuando dice:

Por supuesto, yo tengo mi propia preferencia entre ellos. No sería honesto de mi parte el no reconocer, desde ahora, esa preferencia: el Constructivismo. Una consecuencia inmediata de ella, es que yo reconozco que lo que voy a decir es mi propia construcción, y no necesariamente un análisis objetivo, ya que los constructivistas no sólo renuncian al objetivismo, sino que alaban la subjetividad (Guba 1990, p. 1).

Ahora bien, el hecho de que a mí no me guste una música, y que así lo pueda decir en una investigación, no significa que tal música sea mala *per se*. De hecho, de acuerdo a la postura epistemológica que adopte, la propiedad de mala o buena no va a ser una cualidad de la música en sí, sino un atributo que le confiere el receptor. En este sentido, la musicología popular propone un programa de investigación más pragmático que el que proponen sus sucedáneas. Lo contrario sería sostener a estas alturas que existe una estética por fuera del receptor, algo absoluto e inmutable, un *topos uranus* donde las cosas son lo que son, independientemente de lo que los actores sociales puedan sentir o pensar respecto de ellas, y de las circunstancias sociales y culturales donde estas músicas se desarrollan. Es volver al viejo canon de la musicología positivista, al museo musical donde existe un repertorio de obras maestras cuyo valor es autónomo, donde solo una pequeña elite tiene acceso al verdadero significado de las mismas, la que Eco (1997, p. 65) llama los “adeptos del velo”.

Pudiera muy bien argüirse que el hecho de explicitar los juicios de valor en una investigación es una impostura para justificar mis gustos en nombre de la renovación de la ciencia. No solo eso, sino que ello me otorgaría una patente de corso para actuar a cuenta de la reivindicación de mi propia subjetividad. Al respecto, he de reconocer que mi perspectiva de trabajo no me da ni más ni menos autoridad para hablar sobre algo que me gusta o no, mucho menos para imponer mi punto de vista a los demás. Lo que sí sería indeseable es negar

o desconocer que inevitablemente tengo una perspectiva de trabajo. Y el no advertirlo –sobre todo cuando de ello puede depender el rumbo que tomen las conclusiones y resultados que arroje mi investigación– no constituye más que un engaño a mis lectores: es pretender que es posible mantener una posición neutra u objetiva cuando ello no es posible. El punto que quiero resaltar aquí es que, si admito mi subjetividad como algo inevitable, pues debo desechar la objetividad o la neutralidad como una opción posible de trabajo en cualquier caso. Es decir, no puedo pensar que en algunos casos sí puedo ser objetivo, y en otros no, o que puedo ser más objetivo aquí y menos allá. No es parte de mi elección decidir si quiero o no incluir juicios de valor en mis investigaciones: ellos están ahí muy a mi pesar, y lo que me toca es lidiar con ellos. Ugas Fermín propone un método coherente para superar este escollo, cual es la observación de segundo grado:

La observación de observaciones también es conocida como observación de segundo orden, en la que se supera la inmediatez entre el observador y lo observado para observar al observador y al proceso de observación. El mundo es un correlato de la observación de observaciones. Esta propuesta cancela la distinción entre el sujeto y el objeto, la cual permitía al sujeto enjuiciar al objeto sin implicarse. Sostiene que si la sociología es parte de la sociedad que describe, ella debe observarse en su papel de observadora y describirse en su papel descriptivo, vale decir, tiene que observar su punto ciego: “Observar que no puede ver lo que no puede ver”, metáfora introducida en el pensamiento científico por el físico Heinz von Foerster: «Si no veo que estoy ciego, estoy ciego, pero si veo que estoy ciego, veo» (Ugas Fermín 2006, pp. 21-22).

Una cosa que resulta importante destacar aquí es hasta qué punto los juicios de valor contribuyen o no a la creación del canon,

una preocupación que se encuentra en el corazón de la musicología popular como alternativa epistemológica a las otras musicologías. Es decir, en qué medida el investigador (o el crítico) pueden influir en las audiencias para orientarlas hacia estos o aquellos gustos. En mi opinión, los juicios de valor tienen poca incidencia en la creación del canon, aunque reconozco que comprobarlo fehacientemente merecería un estudio en profundidad. Pero el solo hecho de que nos ocupemos de un fenómeno musical –aunque sea para decir que es muy malo y no nos gusta– llama de por sí el interés de los demás hacia ese fenómeno, y de hecho, lo canoniza en cierto grado. No es posible ocuparse de una música sin que de alguna manera pase a formar parte de las obras que “merecen” ser estudiadas, aunque sea por malas. La definición de un corpus crea automáticamente un contra-corpus, esto es, cuando yo escojo trabajar sobre una música, también escojo no trabajar sobre una inmensa cantidad de músicas a las cuales estoy ignorando. En tal sentido, creo que los intentos de la musicología popular por evitar la creación de nuevos cánones es tiempo perdido. No importa si la propaganda es positiva o negativa, en realidad es propaganda y eso es lo que cuenta a los efectos de que la gente fije o no su atención en esas manifestaciones musicales. Si no, veamos cómo toda la andanada de críticas negativas hacia el reguetón no ha surtido efecto alguno en las audiencias, y muy por el contrario, probablemente ha potenciado como nada el inmenso éxito que ha logrado a nivel mundial.

Por otro lado, no podemos dejar de considerar los fenómenos musicales como productos de una interacción social. Dependiendo de los contextos, las músicas adquieren sentido. Una música que tiene mucho sentido en un contexto, puede perderlo totalmente en otro, o cambiar radicalmente de sentido en un tercero. Los usuarios de ciertas músicas no son seres unívocos, dedicados en alma, cuerpo y corazón a escuchar solo un tipo de música, sino que comparten en diferentes circunstancias gustos diversos, en ocasiones aparentemente

contradictorios. Se puede amar simultáneamente a Puccini y a Madonna, a Juan Luis Guerra y a Vivaldi. Ahora bien, insisto en que el problema es fundamentalmente paradigmático. El que yo explicité mis juicios de valor no significa necesariamente que pretenda hacerlos pasar como si fuesen verdades objetivas. No dejan de ser juicios críticos personales. Pero ello tampoco los invalida, muy por el contrario, los toma en cuenta como algo válido:

... en medio de los procesos de avance de la ciencia se encuentra una práctica dialógica en la que se atienden los argumentos y contraargumentos en una búsqueda permanente de consensos racionales. Tal práctica es análoga al ejercicio de la democracia auténtica, porque acepta los desacuerdos y los incorpora a la construcción de las decisiones y las soluciones. Más aún, los utiliza como base para emitir juicios hechos a partir de la deliberación, y pondera los argumentos que generan otros. Ello supone la capacidad de revisar y modificar los propios juicios (González Ávila 2002).

Si trabajo sobre Silvio Rodríguez y su música, resulta obvia que hará una diferencia el que yo sea de izquierda o de derecha. El plano subjetivo no es un pequeño detalle en este caso. Si trabajo sobre música cristiana popular –ésa que pasan ininterrumpidamente en numerosas emisoras religiosas de toda América– los resultados de mi estudio se van a ver indudablemente influidos por el hecho de que yo sea evangélico o católico, ateo o agnóstico. Parece entonces una ingenuidad pensar que se puede hacer una investigación, la que sea, dejando a un lado los juicios de valor. El que pretende hacer ciencia está en la obligación de saber que no es posible desprenderse de su subjetividad, pero debe esforzarse al máximo en comprender la de los demás, por supuesto, a partir de su propia subjetividad. ¿O es acaso posible hacerlo de otra manera? Pero si no reconocemos que estamos inmersos en el texto, o sea, que nuestros juicios de valor

están plenamente operativos antes, durante y después de la investigación, y que inevitablemente la moldean y la modifican (y que la situación también moldea y modifica nuestros juicios de valor) entonces pasará que creeremos que los subjetivos son los otros, no nosotros. La pretensión de objetividad da pie precisamente a creer que tengo la verdad en la mano, y que los demás están equivocados. Es por eso por lo que apelo a la dimensión discursiva del problema, porque al fin y al cabo «... además de hacernos ver la realidad de determinada forma, el lenguaje también nos obliga a tomar partido» (Bolívar 1998, p. 82).

Juan Francisco Sans (Venezuela) es musicólogo, compositor, pianista, flautista y director. Sus composiciones han sido interpretadas por destacadas agrupaciones y solistas en América y Europa, siendo muchas de ellas publicadas y grabadas. Como intérprete ha actuado internacionalmente con gran aceptación de la crítica, y ha grabado diversos CD en calidad de pianista. Ha publicado trabajos musicológicos en diferentes medios, por los cuales ha obtenido menciones honoríficas en los premios de musicología Casa de las Américas (Cuba, en dos ocasiones) y Samuel Claro Valdés (Chile, en dos oportunidades). Es editor general de la colección *Clásicos de la literatura pianística venezolana* (11 volúmenes), editor de la obra completa para orquesta de Juan Bautista Plaza (7 volúmenes), y productor de la serie discográfica *Bajo el signo de la post-modernidad* (13 CD). Actualmente se desempeña como director de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela.

Lista de referencias

- AAVV. (1994). *Carta de la Transdisciplinariedad* [Documento en línea]. Consultado el 2 de enero de 2007 en: <http://www.filosofia.org/cod/c1994tra.htm>
- ALLUEVA, Félix. (1998). *Crónica del rock fabricado acá*. Mérida: Gobernación del Estado Mérida y Fundación Nuevas Bandas.
- BOLINGER, Dwight. (1980). *Language: The Loaded Weapon*. Londres: Longman Publishing Group.
- BOLÍVAR, Adriana. (1998). *Discurso e interacción en el texto escrito*. Caracas: Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico de la Universidad Central de Venezuela.
- CALSAMIGLIA, Helena; y Amparo Tusón. (1999). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.
- COOK, Nicholas. (2001). *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Madrid: Alianza Editorial.
- ECO, Umberto. (1997). *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FOLLARI, Roberto. (2000). «Estudios sobre postmodernidad y estudios culturales: ¿sinónimos?». *Revista Latina de Comunicación Social* [Revista en línea], (35). Consultado el 20 de septiembre de 2008 en: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/Argentina2000/15follari.htm>
- FRITH, Simon. (2001). «Hacia una estética de la música popular». En *Las culturas musicales*. Francisco Cruces (Ed.). Madrid: Trotta, pp. 413-435.
- GONZÁLEZ ÁVILA, Manuel. (2002). «Aspectos éticos de la investigación cualitativa». *Revista Iberoamericana de Educación* [Revista en línea], (29). Consultado el 2 de enero de 2008 en: <http://www.rieoei.org/rie29a04.htm#17>

- GONZÁLEZ, Juan Pablo. (2001). «Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos». *Revista Musical Chilena* (195), 38-64.
- GUBA, Egon. (1990). *The Paradigm Dialog*. Newbury Park: Sage.
- HURTADO, Iván y Josefina Toro. (2007). *Paradigmas y métodos de investigación en tiempos de cambio*. Caracas: CDC, S.A., Los Libros de El Nacional.
- KERMAN, Joseph. (1985). *Contemplating Music. Challenges to Musicology*. Cambridge: Harvard University Press.
- LANZ, Rigoberto. (2005). «Las palabras no son neutras». En *Debates sobre Ciencia y Tecnología* [Documento en línea]. Consultado el 20 de septiembre de 2008 en: <http://cienciaytecnologiavenezuela.blogspot.com/2006/08/las-palabras-no-son-neutras.html>
- MÉNDEZ, Evaristo. (2000). «El desarrollo de la ciencia. Un enfoque epistemológico». *Espacio Abierto*, 9 (4), 505-534.
- PELINSKI, Ramón. (2000). *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal.
- PRADA, Blanca Inés. (s.f). «Filosofía de la ciencia y valores». Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, Sala de Lectura [Página web en línea]. Consultado el 2 de enero de 2007 en: <http://www.oei.es/valores2/prada.htm>
- REGUERO, Blanca. (1996). «La reflexión de lo social a través del discurso axiológico». UNAM, Facultad de Psicología [Página web en línea]. Consultado el 2 de enero de 2007 en: <http://catedradh.unesco.unam.mx/ver2000/valhtm1.htm>
- RONDÓN, César Miguel. (1978). *El libro de la salsa. Crónica de la música del Caribe urbano*. Caracas: Oscar Todtmann Editores.
- SHEPHERD, John. (1991). *Music as Social Text*. Cambridge: Polity Press.

- TAGG, Phillip. (1985). «Analysing popular music: theory, method and practice». En *Popular Music 2. Theory and Method*. Richard Middleton y David Horn (Eds.). Cambridge: Cambridge University Press, pp. 37-65.
- UGAS FERMÍN, Gabriel. (2006). *La complejidad: un modo de pensar*. Palmira: Ediciones del Taller Permanente de Estudios Epistemológicos en Ciencias Sociales.
- WATANABE, Ruth. (1967). *Introduction to Music Research*. Upper Saddle River: Prentice Hall.
- WEBER, Edith. (1980). *La recherche musicologique. Objet, méthodologie, normes de présentation*. París: Beauchesne.
- ZANOTTI, Gabriel. (2000). «Feyerabend en serio». *Studium. Filosofía y Teología* [Revista en línea]. Consultado el 14 de abril de 2011 en: http://www.pachafoundation.org/studium/index.php?option=com_content&view=article&id=329%3Azanotti-gabriel-j-feyerabend-en-serio&catid=26&Itemid=18



CLAUDIO F. DÍAZ

Música popular, investigación y valor

Introducción

Una de las cuestiones más caras a los artistas y a los estudiosos de todas las formas del arte, es la del *valor*. Tanto en el plano de lo puramente estético, como en el de lo ético, filosófico, religioso, cognitivo o político, la cuestión del valor ha sido objeto de innumerables tomas de posición. Y, efectivamente, es un debate tan extendido que los puntos de abordaje son prácticamente inagotables.

En el caso particular de las músicas populares, parece ser una cuestión fundacional. La formación de un campo de estudios sobre músicas populares, al menos en nuestras universidades latinoamericanas, se ha enfrentado a menudo con una oposición fundada en el supuesto de la *falta de valor* de esas músicas. Según señala Juan Pablo González, «se ha resistido el ingreso a la academia de una música catalogada de comercial, efímera, impura, simple y corporal» (2001). Estos rasgos adjudicados a la música popular, diferentes, y hasta cierto punto opuestos a los de la tradición musical *dominante*, han determinado su exclusión del canon. Y lo mismo ha ocurrido con las letras de las canciones, que, salvo excepciones, no suelen ser admitidas en

el restringido campo de la poesía consagrada, aun cuando es de todos conocido que la independencia de la poesía en relación al canto, y la valorización excluyente de sus formas escritas es un fenómeno relativamente reciente.

Ante ese rechazo se han desarrollado distintas estrategias para buscar la legitimación de las músicas populares. Me interesa mostrar aquí el tipo de valores puestos en juego en esas estrategias. Algunas de ellas, fundamentalmente las que intentan legitimarlas *estéticamente*, se basan en distintas formas de afirmación del valor de las músicas populares, que parten de la adopción de los criterios de valoración propios de la música llamada “clásica”, “erudita” o “canónica”¹. Otras han buscado legitimación, no en el valor estético, sino en el *valor social* de las músicas populares: su extensión y masificación, las nuevas funciones generadas por los medios audiovisuales, etc. En una línea diferente, otros estudiosos han considerado el valor cultural de las músicas populares y el lugar preponderante que han tenido en la constitución de distintas subculturas o identidades durante el siglo xx (Hebdige 2004; Hall y Jefferson 1996; Reguillo Cruz 2000; Margulis 1996). En algunos casos específicos, se ha intentado la legitimación de la música popular a partir de su *valor patrimonial*. Este es el tipo de valoración que propusieron por ejemplo los folklorólogos, que en su particular concepción de la noción de “pueblo” veían la necesidad de preservación de formas culturales supuestamente amenazadas (García Canclini 2001) Pero aun en esas formas de legitimación, hasta hoy vigentes en el campo del folklore (Díaz 2009), la valoración estética siempre se hace en los términos de la música *legitimada*. Ese tipo de operación resulta comprensible si se tiene en cuenta que el discurso

———1 Cualquiera de estas designaciones que suelen utilizarse es problemática, por eso las pongo entre comillas. Lo que interesa es que se trata de formas musicales socialmente valoradas y legitimadas, y por lo tanto forman un sistema con reglas diferentes y hasta cierto punto opuestas a las de la música popular, aunque en este ámbito pueda hablarse también de “clásicos”, de “erudición” o de un “canon”.

de legitimación del folklore ha tenido como una matriz fundamental el nacionalismo cultural, que proponía una visión esencialista de la “nación” y por lo tanto le otorgaba también un *valor político* a las músicas populares. Pero hay también otras formas de acercamiento al valor político de esas músicas, que se hicieron visibles principalmente desde los años sesenta del siglo xx. En efecto, tanto en las diferentes manifestaciones de la “nueva canción”, como en las vertientes renovadoras del folklore y hasta en ciertas zonas del rock (al menos como se manifestaron en Argentina) han sido y son comunes los debates y las tomas de posición de los artistas y los críticos en términos de la tensión entre *valor estético/valor político* (entendido positivamente en términos de “rebeldía”, “resistencia”, “crítica”, etc.) por un lado, y *manipulación comercial/disvalor político* (entendido en términos de “conformismo”, “complicidad”, etc.) por el otro.

Ante esta complejidad, pareciera imposible un abordaje analítico o crítico de la canción popular que no esté atravesado de alguna manera por el problema del *valor* de su objeto, teniendo en cuenta que dicho problema forma parte de la fundación misma del campo de estudio específico. Sin embargo creo posible adoptar un punto de vista que establezca una cierta distancia en relación con ese debate. Mi propuesta consiste en considerar la producción y el consumo de música popular como *prácticas sociales*. En particular como *prácticas discursivas*, en la medida en que forman parte de la producción simbólica o, más específicamente, de lo que Pierre Bourdieu (1985) ha llamado las «luchas simbólicas». La adopción de este punto de vista implica plantear de una manera diferente el problema del valor de las músicas populares. En la medida en que toda práctica social está socialmente condicionada, lo que estaría en discusión no es el valor de una música, sino los procesos de *adjudicación de valor* que siempre se desarrollan sobre la base de criterios objetivos y socialmente contruidos en el marco de sistemas de relaciones específicos que es necesario analizar. Dicho en otros términos, el punto de vista que me

propongo adoptar para este acercamiento al problema del valor en relación con la música popular, no es el de la crítica musical o literaria, sino el de la sociología y el análisis del discurso.

Tradiciones intelectuales y juicios de valor

Desde el punto de vista propuesto, una primera consideración necesaria es ubicar la discusión sobre el valor de las obras de arte en el marco de ciertas tradiciones intelectuales. Esta cuestión atañe especialmente a las ciencias “del hombre”, y no a las ciencias llamadas “de la naturaleza”. En efecto, ningún zoólogo excluiría una especie como objeto de estudio argumentado su falta de valor estético, y ningún astrónomo justificaría el estudio de un cuerpo celeste en nombre de valores éticos o políticos. El desarrollo de las ciencias “del hombre”, por el contrario, se inscribe en una tradición que tiene en su centro la idea de “cultura” en su desarrollo histórico específico en el marco de las “humanidades”. Según ha observado Raymond Williams (1980 y 2003), la tradición de las humanidades concibe la cultura como el conjunto de las obras “espirituales” que constituyen los mayores logros de una sociedad y, en una perspectiva más universalista, de la humanidad. Estas obras son pensadas como portadoras *en sí mismas* de un valor de carácter ahistórico y universal. Se puede decir, entonces, que desde el punto de vista de esta tradición, forman parte de la “cultura” todas las “grandes” obras científicas, artísticas, filosóficas, religiosas, musicales etc., cuyo valor es universalmente reconocido y que por lo tanto deben ser conservadas y transmitidas a las nuevas generaciones. Y su valor es universal porque llevan en sí mismas un conjunto de cualidades que las hacen perdurables. Como se puede ver, esta tradición implica no solo un sistema de inclusiones y exclusiones, sino también una fuerte jerarquización de los productos incluidos en la noción de cultura.

Si bien esta manera de entender la cultura tiene raíces antiguas, se siguió desarrollando de diferentes maneras durante los siglos XIX y

xx, y opera todavía en los debates actuales. Podemos encontrarla en la noción de “canon” (literario o musical), principalmente en sus versiones más conservadoras como la de Harold Bloom (1995), pero también en las diferentes variantes de los análisis formalistas de obras de arte que postulan criterios intrínsecos de valor, y en muchas políticas culturales del estado que consisten en poner la “cultura” (música clásica, muestras de arte, teatro, literatura) al alcance del pueblo. Sigue operando también en los discursos que distinguen, por ejemplo, personas o grupos “cultos”, es decir, competentes en el conocimiento de las obras que constituyen la “cultura”, y personas o grupos “incultos” que carecen de esa competencia.

En esta concepción, el valor de las obras de arte no es objeto de discusión sino un supuesto de todo análisis. Las humanidades se ocupan de la literatura, del arte, de la filosofía, de la música, porque son valiosos, incluso son *lo más valioso*, lo que hace hombres a los hombres, y esa idea de valor es lo que subyace en el concepto mismo de canon. Por eso Harold Bloom emprende un ataque tan furibundo y tan sistemático contra todas las formas de relativismo que puedan poner en discusión el valor de las obras canónicas, y las agrupa bajo el sintomático nombre de «escuela del resentimiento»². Y el ataque es razonable, porque todas esas corrientes de pensamiento, a pesar de sus numerosas diferencias, cuestionan la idea fundamental de esta definición de cultura y de canon: aquella según la cual el valor de una obra, el conjunto de cualidades que la hace “canónica”, o directamente, lo que la convierte en obra de arte está en la obra *en sí misma*. Tanto los que sostienen que la música popular carece de ese conjunto de cualidades, como los que afirman que sí lo posee, se mueven

² La lista de los relativismos cuestionados es sumamente interesante: feministas, estudios poscoloniales, estudiosos de las minorías étnicas, foucaultianos, desconstruccionistas, marxistas, lacanianos, etc. Todos forman parte de la “escuela del resentimiento” según la mirada de Harold Bloom (1995).

dentro de esta concepción de la cultura y el valor, puesto que ambas parten del supuesto de la existencia de ese conjunto de cualidades intrínsecas o immanentes que garantizarían la dignidad estética de una música.

Sin embargo no resulta tan sencillo establecer en qué consistiría ese conjunto de cualidades. En el caso de los estudios literarios, por ejemplo, la tradición formalista/estructuralista dedicó muchos desvelos a encontrar los fundamentos semióticos de lo que se llamó la “literariedad”. Los estructuralistas, ante la evidencia de que todo texto podía describirse semióticamente, se preguntaron qué había de particular en esos textos que llamamos “literarios”. Y propusieron un respuesta fundada en el concepto de “función estética” desarrollado por Roman Jakobson. Es decir, en algunos textos predominaría una función especial del lenguaje (la de producir la experiencia estética), y esos textos serían reconocibles por un particular trabajo formal del lenguaje que los haría “autónomos” en relación con el mundo “real” o extratextual. Dicho en otros términos, no todo texto es literatura, es decir, arte. Y lo que le daría el valor artístico a los textos literarios, la elaboración formal, constituiría un fundamento invariante y “universal”. Haciendo una transposición, se podría decir, en la misma lógica, que no toda música es arte. Y se estaría en condiciones, además, de aislar una serie de elementos formales objetivos en los que se fundaría esa dignidad. En muchos juicios de valor sobre la música se puede ver cómo operan criterios fundados en esa concepción. Supongo que es algo de esa naturaleza lo que quiere decir Diego Fischerman cuando afirma que «en esa forma de concebir el arte (...) que persigue la condición de abstracción –de *música absoluta*–, son esenciales los valores de autenticidad, complejidad contrapuntística, armónica y de desarrollo, sumados a la expresión de conflictos y a la dificultad en la composición, en la ejecución e, incluso, en la escucha» (2004, p. 26).

También en algunas perspectivas marxistas, a pesar de su insistencia en la vinculación entre las producciones culturales y sus condiciones de producción, se ha buscado fundar el valor de las obras de arte en algunas características de la *obra en sí*. Claro que en esa tradición se trataba de poner en relación el valor estético y el valor político de una obra. Así, se buscó distinguir las obras “auténticas” o “verdaderas” de las “inauténticas” o “falsas”, según reflejaran con mayor o menor fidelidad las relaciones de producción correspondientes a la “base” económica de la sociedad. Las obras de arte “inauténticas” caían así en el terreno de la “ideología” entendida como “falsa conciencia”, y ya no eran obras de arte en absoluto. De Georg Lukács a Lucien Goldmann y sus discípulos se fueron refinando las herramientas para distinguir unas de otras. Sin embargo, en la práctica, las “grandes obras” auténticas que estudiaban siempre terminaban coincidiendo con las obras canónicas consagradas de la cultura erudita.

Esta perspectiva se presentaba incluso en los estudiosos de la Escuela de Fráncfort, que no reconocían el carácter artístico de la música popular y demás productos de la industria cultural, y veían un carácter contradictorio en la expresión “cultura de masas” en la medida en que la masificación era para ellos la negación misma de la cultura (Ortiz 2004, p. 39). De hecho veían esos productos como formas de “regresión” y en definitiva de “barbarie”. Por el contrario, el arte verdadero (especialmente el arte de vanguardia y sus rupturas) era para ellos una forma de distanciamiento de la realidad, de impugnación de las relaciones sociales, y en ese sentido veían en él una oposición radical con los productos de la industria cultural. Pero el valor, en este caso valor estético/valor crítico, seguía siendo pensado en términos de rasgos de la *obra en sí*. Y de un modo similar razonaba todavía Cornelius Castoriadis (2007) cuando afirmaba que lo propio de una gran obra de arte era abrir una “ventana al caos”, al “sin fondo” del mundo sobre el cual toda sociedad crea su “institución imaginaria”.

Es decir, en este caso el valor que distingue una “gran obra” es estético/filosófico. Pero las obras que mencionaba Castoriadis en tanto “grandes”, en definitiva siempre se vinculaban con los nombres “canónicos”: Bach, Wagner, Kafka, Sófocles, etc. Lo que intento mostrar es que todas estas maneras de pensar el valor de las obras como algo que puede encontrarse en la *obra en sí*, de una manera o de otra conducen no a una discusión, sino a una reafirmación del canon de las obras consagradas de la cultura occidental.

Sociología y valor

La sociología, y en particular la sociología de la cultura, ha planteado sus problemas en ruptura con esa idea del valor. Terry Eagleton, después de impugnar diversos criterios inmanentes para distinguir lo literario (la elaboración formal del lenguaje, la autorreferencialidad, etc.) afirma que «no es fácil separar, de todo lo que de alguna u otra forma se ha denominado “literatura”, un conjunto fijo de características intrínsecas (...). No hay absolutamente nada que constituya la “esencia” misma de la literatura» (Eagleton 1998, p. 20) Por el contrario, lo único que parecen tener en común las obras llamadas “literarias” es que se trata de obras *socialmente valoradas*. Pero los criterios sociales de valoración son cambiantes: «Valor es un término transitorio; significa lo que algunas personas aprecian en circunstancias específicas, basándose en determinados criterios y a la luz de fines preestablecidos» (Ibíd., p. 23). En definitiva, para Eagleton lo que distingue a los textos artísticos de los no artísticos, es una convención social.

Pero esto no debe ser entendido de un modo simplista. El proceso por el cual un texto o cualquier otro producto cultural se carga de valor es sumamente complejo y forma parte de las luchas sociales. Es a ese proceso complejo a lo que se refería Raymond Williams con

su concepto de «tradición selectiva». Lo que llamamos “tradición” (o canon) es resultado de un proceso de selección regido por intereses específicos, por las luchas sociales y las relaciones de poder. «Lo que debe decirse entonces acerca de toda tradición (...) es que constituye un aspecto de la organización social y cultural *contemporánea* del interés de la dominación de una clase específica (...). El sentido hegemónico de la tradición es siempre el más activo» (1980, p. 138). De manera que el valor de una obra de arte no solo no deriva de rasgos inmanentes, sino que además está profundamente enraizado en las luchas por la hegemonía. O dicho en otros términos, es en la lucha por la hegemonía donde se define y redefine el valor y la canonicidad.

Tal vez sea eso lo que llevó a Jacques Attali (1995) a insistir en las relaciones entre la música y el poder. En los diferentes tipos de sociedad, el valor de determinadas obras (y artistas) está vinculado a la utilización estratégica de la música por parte del poder (p. 34). Y la naturaleza misma de los rasgos valorados se vincula con esa utilización. De allí que algunos de esos rasgos que suelen vincularse con las músicas “valiosas” (complejidad, originalidad, etc.), lo que las hace obras “artísticas”, Attali los pone en relación con formas sucesivas de apropiación de la música por parte de los sectores dominantes. Así, la valoración de la música escrita y su complejidad a partir del siglo xiv se vincula con la progresiva dependencia de los músicos en relación con la nobleza, y la valoración de la música creada para la sala de conciertos a partir del siglo xviii, con su liberación del encargo nobiliario y su ingreso a los mecanismos del mercado (Attali 1995, pp. 72 y ss.).

Pierre Bourdieu (1995, 2003) ha analizado desde otro punto de vista las relaciones entre valoración estética y relaciones de poder. Para él esas relaciones no se reducen a las apropiaciones y manipulaciones de las clases dominantes, sino que están en la especificidad misma de la producción artística. Justamente lo que caracteriza al

ámbito de la producción artística, entendido como un “campo”³, lo que allí está en juego, lo que define las posiciones, es la lucha por la legitimidad específicamente “cultural” (en oposición a la búsqueda de consagración “comercial”) y la “dialéctica de la distinción”. Es esa dialéctica de la distinción, de la que depende la existencia social misma de un artista, lo que lleva constantemente a la búsqueda de elementos diferenciadores (muchas veces “rupturas”), y a la necesidad de ponerlos en valor. Y es esa misma dialéctica lo que hace que en los campos artísticos, opuestos en ese sentido a lo que Bourdieu llamaba la «gran producción» de la industria cultural orientada a públicos masivos, se limite más y más el núcleo de los posibles receptores:

Así, mientras que la recepción de los productos del sistema de gran producción simbólica es casi independiente del nivel de instrucción de los receptores (...) las obras de arte erudito deben su rareza propiamente cultural y, por ello, su función de distinción social, a la rareza de los instrumentos de su desciframiento, es decir, a la desigual distribución de las condiciones de la adquisición de la disposición propiamente estética que ellas exigen y del código necesario para su desciframiento (...) e incluso de las disposiciones a adquirir ese código (...) (Bourdieu 2003, p. 102).

Dicho en otros términos, hay una relación entre *valor* y *rareza*, valor y dificultad de acceso. Vistos desde este punto de vista aquellos rasgos inmanentes que hacen canónica una obra de arte según la tradición de las humanidades (complejidad, dificultad, trabajo formal,

____ 3 Con el concepto de “campo” Bourdieu (1995) se refiere a un juego social específico, con sus propias reglas y con relativa autonomía en relación con el espacio social global. En cada juego social se establece un sistema de relaciones entre posiciones determinadas por el control de los recursos considerados valiosos dentro del campo.

etc.) adquieren otro sentido. Desde el punto de vista sociológico esos rasgos formales son necesarios para producir la rareza que está en la base de la valoración social. Cuanto más inaccesible es una obra, más valor tiene. Y también adquiere otro sentido que esos rasgos, convertidos en criterios de valor, sean adoptados para la legitimación de la música popular.

Para la sociología, entonces, el valor de una obra artística es un hecho objetivo⁴, pero no depende, o al menos no se reduce, a un conjunto de rasgos inmanentes. No se trata del “en sí” de ninguna obra, sino de la *relación de esa obra con un sistema de valoración socialmente construido*. Ese sistema es parte, y una parte esencial, del espacio de posibles en el marco del cual se desarrollan *tanto la producción como la recepción* de una obra. El análisis de la obra puede revelar sus rasgos, sus recurrencias, su proceso de construcción, su sistema de significación, su estructura, *pero no su valor*. Incluso pueden describirse los juicios de valor (políticos, estéticos, éticos, etc.) que aparecen en la obra misma, en tanto toma de posición dentro de un sistema específico de relaciones. Pero el valor de la obra no reside en los juicios de valor que ella exhibe. Al contrario, son esas tomas de posición las que deben ser explicadas. Y una explicación sociológica requiere de la construcción del sistema de relaciones sociales en el marco del cual se producen.

Propongo un ejemplo. Andrés Chazarreta fue uno de los fundadores del campo del folklore⁵ en Argentina. En 1924 presentó su compañía en un teatro de Buenos Aires, con un espectáculo de danzas y canciones de su provincia, Santiago del Estero. Las canciones

— 4 En tanto que no depende de la percepción subjetiva individual, sino de un sistema de relaciones sociales.

— 5 El folklore, entendido como un campo específico de producción de música popular, adquirió sus características distintivas en un proceso que va de los años veinte a los cincuenta del siglo xx. Su formación estuvo condicionada por el desarrollo de la industria cultural, el discurso nacionalista y las migraciones internas. Para un análisis más detallado del campo del folklore ver Díaz 2009.

y danzas que integraban el espectáculo habían sido en parte recopiladas y en parte recreadas por él mismo en los años anteriores. Esa tarea y la propia creación de la compañía habían sido guiadas por un sistema de valoración marcado por el desarrollo de la ciencia del folclore y el nacionalismo cultural (Díaz 2009). En ese sistema de valoración tenía gran importancia el criterio de “autenticidad”, entendido como el rescate de piezas “tradicionales”, no “contaminadas” por la modernidad, en la medida en que eran la expresión de un “pueblo” entendido en términos esencialistas. Es decir, lo que daba legitimidad a esas piezas era su carácter de *patrimonio* de una patria entendida desde un *mito del origen*, a partir del cual se construía un “nosotros” opuesto a un “otro” extranjero. Sin embargo, Carlos Vega cuenta que en la mitad de su espectáculo, Chazarreta hacía un intermedio en el que interpretaba con su guitarra piezas de música “erudita” con la intención, según el musicólogo, de «elevar el nivel de su espectáculo» (Vega 1981, p. 119). Esto era una respuesta estratégica de Chazarreta a las dificultades que tenía para conseguir teatros, recintos de la “alta cultura”, para su espectáculo de canciones y danzas “populares”, para lo que tuvo que recurrir al aval de intelectuales nacionalistas como Ricardo Rojas. Dicho en otros términos, lo popular sólo podía ser admitido en el recinto de la cultura letrada a condición de que fuera resignificado en términos de una autenticidad que se fundaba en el mito del origen de la patria creado por los nacionalistas, pero el valor que se le adjudicaba (que el propio Chazarreta le adjudicaba) se inscribía en un sistema jerarquizado en el que la música “erudita” (aunque fuera extranjera) seguía ocupando un lugar dominante.

Es necesario agregar algunos conceptos más en relación con los criterios de valor socialmente contruidos. Por una parte, se trata de un sistema objetivo, en tanto socialmente contruido, pero vivido subjetivamente en la medida en que los criterios de valoración se internalizan y naturalizan. Por otra parte, no es un sistema estático, puesto

que la legitimidad y el valor no solo son objeto permanente de disputas, sino que, en la actividad artística, son precisamente aquello por lo que se lucha. La definición y redefinición de lo valioso están siempre en el ojo de la tormenta. Finalmente, el sistema de valoración socialmente construido (e internalizado por los agentes sociales) forma parte de las condiciones productivas de cualquier obra, tanto en producción como en recepción (Verón 1996). Por lo tanto, en la producción y en la escucha los agentes ponen en juegos diferentes estrategias que ya están “atravesadas” por los criterios de valor y que se pueden estudiar en las obras mismas o en las prácticas de recepción. Y vale la pena estudiarlos, porque la relación de los sujetos con esos criterios no es pasiva sino activa y se manifiesta siempre en estrategias ligadas a su *lugar* y su *competencia*.

Conviene detenerse un momento en esas nociones, sustanciales para este enfoque. Rubén López Cano (2002) ha mostrado la variabilidad del uso del concepto de *competencia*. A pesar de esas variaciones, hay una idea común. *Competencia* es un concepto heurístico que resulta necesario para pensar la actividad del receptor en la producción del sentido de cualquier producción discursiva (entendiendo “discurso” en un sentido amplio). Hace referencia, pues, a un conjunto de saberes (códigos, tópicos, etc.), pero también a una cierta capacidad creativa a partir de la cual el receptor interactúa con el discurso y produce sentido. Esta perspectiva lleva a López Cano a afirmar que «el tópico musical tiene que ver con el paquete de instrucciones que orienta la acción de la escucha y que se fragua durante la propia semiosis actual, a partir de *marcos* y *guiones* almacenados y esgrimidos por la competencia» (Ibíd., p. 42). Y la competencia del sujeto que escucha funciona en la medida en que, a partir del reconocimiento de ciertos «marcadores de tópico», establece la relación con un «género, tipo o clase de música», lo que le permite a su vez activar una «red tópica» (Ibíd., p. 43).

La competencia musical (y discursiva), claro está, no solo actúa en la recepción, sino también en la producción de la música, en la medida en que forma parte de un proceso dialógico o, dicho en otros términos, del proceso general de la semiosis (Verón 1996). Pero desde el punto de vista específicamente sociológico es necesaria una consideración diferente del concepto de *competencia*, que consiste en llamar la atención sobre su relación con el *lugar* y la *trayectoria* de los agentes sociales. La competencia de los distintos agentes y grupos de agentes sociales nunca es la misma. Eso que llamamos “competencia” (más allá de la capacidad humana general a la que aludía Chomsky) es resultado de la internalización diferenciada de saberes, valores y códigos según el lugar de cada quien en el espacio social.

Ricardo Costa y Danuta Mozejko definen el *lugar* como el «conjunto de propiedades eficientes que definen la *competencia relativa* de un sujeto social dentro de un sistema de relaciones en un momento/espacio dado, en el marco de su trayectoria». Esa competencia relativa no es, para los autores, «una dimensión más de un sujeto-en-sí, sino aquello que lo constituye en cuanto sujeto social. Éste es socialmente su capacidad diferenciada de relación» (2002, p. 19). De tal manera, la competencia musical, o más en general discursiva, entendida como capacidad de reconocer y establecer relaciones en la producción de sentido, es una de las propiedades o recursos que define la competencia social de un sujeto. De allí el efecto de «distinción social» que Bourdieu le adjudicaba «(...) a la desigual distribución de las condiciones de la adquisición de la disposición propiamente estética que ellas [las obras consagradas] exigen y del código necesario para su desciframiento» (2003, p. 102).

Entendida la competencia en esta doble dimensión, se puede ver de otra manera lo que está en juego en los procesos de adjudicación de valor. En las luchas por la puesta en valor, y por la definición misma de la esteticidad de las obras artísticas (o de sus dimensiones éticas o políticas) está en juego el control de recursos siempre desigualmente distribuidos en nuestras sociedades estratificadas.

Los valores del investigador

Si entendemos todo proceso de adjudicación de valor como parte de las luchas simbólicas en el marco de sistemas de relaciones sociales específicos, queda todavía el problema de la relación valorativa del investigador con su objeto de estudio, principalmente en un campo como el de la música popular, marcado desde su nacimiento por el problema del valor. El investigador es un agente social, y por lo tanto también está inmerso en un sistema de relaciones sociales y atravesado por juicios de valor. Más aún, como todo sujeto, está inmerso en una diversidad de juegos sociales en los que ocupa posiciones diferentes. Muchos de los que investigamos sobre músicas populares somos consumidores de algunas de esas músicas, otros son músicos ellos mismos, y muchos otros hacen crítica periodística para algún medio. Pero también somos investigadores académicos en el marco de las llamadas “ciencias humanas”. Cada uno de estos sistemas (la creación musical, el consumo, la crítica periodística, la investigación académica) supone reglas diferentes y maneras distintas de poner en juego los propios criterios de valoración y, en general, la subjetividad.

En la medida en que ocupamos un *lugar* en el campo de la investigación, aceptamos jugar un juego social (el académico/científico/universitario) que tiene reglas específicas. Al menos hay un valor básico aceptado y compartido por quienes participan en ese campo: esa forma específica de conocimiento que llamamos “científico”, “riguroso” o “académico” es un conocimiento “válido”. Pero la validez de ese conocimiento en cierta medida depende de la *distancia* que mantiene con respecto a las representaciones de los sujetos de las prácticas que estudiamos (músicos, empresarios, consumidores, etc.) y que se manifiestan en sus producciones (obras, discursos). A eso se referían Bourdieu, Chamboredon y Passeron cuando decían que el sociólogo construye un «punto de vista sobre un punto de vista» (2008, pp. 31 y ss).

Eso no significa que los enunciados que produce el investigador no estén marcados por su subjetividad y por sus condiciones de producción. En eso no hay diferencia entre el discurso del investigador y los otros discursos. La diferencia está en que la *pretensión de verdad*, o al menos de *validez* de los enunciados científicos depende de procedimientos de validación acordados por la comunidad científica. Claro que sobre esos procedimientos de validación se ha discutido y aún se discute mucho. Después del giro lingüístico y el posestructuralismo, después de la deconstrucción y el pensamiento débil, pocos creen en las Certezas y en la Verdad en singular y con mayúsculas. La epistemología positivista de la verdad como correspondencia ha sido pacientemente demolida, y las teorías del discurso han retomado la semiótica peirciana para mostrar el carácter socialmente construido de una verdad que ahora se escribe con minúsculas.

Pero eso no significa que no pueda fundarse teóricamente la especificidad del discurso que llamamos “científico”. Para Eliseo Verón (1996) lo que caracteriza a ese discurso es más bien un efecto de sentido:

El efecto de sentido llamado “cientificidad” puede producirse cuando un discurso que describe un dominio de lo real, discurso sometido a condiciones de producción determinadas, se tematiza a sí mismo, precisamente, como estando sometido a condiciones de producción determinadas. Resulta claro entonces que esta propiedad que define la cientificidad de un discurso (y por lo tanto el “conocimiento científico”) consiste en instaurar un desdoblamiento en las relaciones del discurso con lo real (Verón 1996, p. 23. Bastardillas en el original).

Ese desdoblamiento reflexivo sobre sus propias condiciones de producción diferencia ese efecto de sentido de otro que Verón propone llamar *ideológico*:

Por el contrario, el efecto de sentido que se puede llamar “ideológico” es precisamente la anulación de toda posibilidad de desdoblamiento: bajo el efecto ideológico, el discurso aparece como teniendo una relación directa, simple y lineal, con lo real: dicho de otra forma: aparece como siendo el único discurso posible sobre su objeto, como si fuese *absoluto* (Verón 1996, p. 23. Bastardillas en el original)

Los juicios de valor (estético, ético, político, etc.) se caracterizan justamente por esa falta de distancia con su objeto. Son juicios que no admiten discusión porque se presentan como una verdad sobre su objeto más allá de toda demostración. Y esas verdades suelen fundarse en la adopción acrítica e inconsciente de los criterios de valor socialmente contruidos, cuyo proceso de construcción se oculta o se ignora. Dicho de otra forma, lo que llamamos “juicios de valor” puede no ser otra cosa que las prenociones del sentido común (incluso del sentido común erudito) que se filtran en el discurso del investigador bajo la apariencia de categorías descriptivas.

No se trata, como puede verse, de negar la subjetividad del investigador. Tampoco se trata de negar las determinaciones de las condiciones de producción del discurso científico, ni los aspectos ideológicos que lo constituyen. Justamente, la aceptación de esos elementos constitutivos es lo que hace necesaria la tarea crítica que Bourdieu, Chamboredon y Passeron (2008) llamaron, siguiendo a Bachelard, «vigilancia epistemológica». Operaciones tales como la construcción de un corpus, de grillas de análisis o categorías descriptivas deben ser explicitadas y construidas como criterios sobre la base de la teoría, puesto que en el juego de lenguaje que llamamos “ciencia” no se pueden fundar esas operaciones en el gusto, ni en la lucha por la preservación de las obras, ni en su valor ético, por más que podamos coincidir con esos valores, por más que la música que estudiamos efectivamente nos guste, o que estemos convencidos de su valor político. Por el contrario, desde un punto de vista sociológico,

el proceso social de constitución de esos valores, la manera en que operan en la producción y el consumo de la música, la materialidad sonora, discursiva y performativa en que se encarnan y su vinculación con el sistema de relaciones sociales es, precisamente, lo que hay que explicar.

No es posible, ni siquiera deseable, dejar de lado nuestra subjetividad y, por lo tanto, nuestros valores en la tarea investigativa. Nuestras búsquedas son siempre, también, un intento por comprender el mundo social y comprendernos en el mundo social. Pero ese intento siempre será fallido si nos limitamos a justificar nuestros gustos y valores y a buscar fundamentos para nuestras prenociones en la retórica académica. El lugar del investigador, su competencia específica, determinan así las *estrategias* que le resultan pertinentes en el mundo académico, en la búsqueda de ese efecto de sentido que llamamos “cientificidad” y que todavía nos convoca.

Claudio Fernando Díaz (Argentina) es magister en Sociosemiótica y doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Es profesor a cargo de la cátedra de Sociología del Discurso en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC. En los últimos años ha orientado su trabajo al abordaje sociológico de distintas músicas populares. Actualmente dirige un equipo de investigación orientado al estudio de la producción de sentido en las prácticas de recepción de dichas músicas. Es director del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (CIFFyH) de la UNC. Es miembro de la rama latinoamericana del IASPM. Ha publicado *Libro de viajes y extravíos. Un recorrido por el rock argentino (1965-1985)* en 2005, y *Variaciones sobre el “ser nacional”*. Una aproximación sociodiscursiva al “folklore” argentino en 2009.

Lista de referencias

ATTALI, Jacques. (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Madrid y Ciudad de México: Siglo XXI.

BLOOM, Harold. (1995). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.

BOURDIEU, Pierre. (1985). *Qué significa hablar. Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Akal.

_____ (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.

_____ (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Córdoba: Aurelia Rivera.

BOURDIEU, Pierre, Jean-Claude Chamboredon y Jean-Claude Passeron. (2008). *El oficio de sociólogo. Presupuestos epistemológicos*. Buenos Aires: Siglo XXI.

CASTORIADIS, Cornelius. (2007). *Ventana al caos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

COSTA, Ricardo y Danuta Teresa Mozejko. (2002). *Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas*. Rosario: Homo Sapiens.

DÍAZ, Claudio. (2009). *Variaciones sobre el "ser nacional". Una aproximación sociodiscursiva al "folklore" argentino*. Colección "Por qué cantamos. Músicas populares". Córdoba: Recovecos.

EAGLETON, Terry. (1998). *Una introducción a la teoría literaria*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

FISCHERMAN, Diego. (2004). *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular*. Buenos Aires: Paidós.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. (2001). «Musicología popular en América Latina. Síntesis de sus logros, problemas y desafíos». *Revista Musical Chilena*, 55 (195).

- GARCÍA CANCLINI, Néstor. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Barcelona y México: Paidós.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo. (2001). «Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos». *Revista Musical Chilena* (195), 38-64.
- HALL, Stuart y Tony Jefferson (Comps.). (1996). *Resistance through Rituals. Youth Subcultures in Post-War Britain*. Londres: Routledge.
- HEBDIGE, Dick. (2004). *Subcultura. El significado del estilo*. Barcelona: Paidós.
- LÓPEZ CANO, Rubén. (2002). «Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual». *Revista Cuicuilco*, 9 (25).
- MARGULIS, Mario (Ed.). (1996). *La juventud es más que una palabra. Ensayos sobre cultura y juventud*. Buenos Aires: Biblos.
- ORTIZ, Renato. (2004). *Taquigrafiando lo social*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- REGUILLO CRUZ, Rossana. (2000). *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Barcelona: Norma.
- VEGA, Carlos. (1981). *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.
- VERÓN, Eliseo. (1996). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.
- WILLIAMS, Raymond. (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- _____. (2003). *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión.



RUBÉN LÓPEZ CANO

Juicios de valor y trabajo estético en el estudio de las músicas populares urbanas de América Latina

Introducción

Todas las culturas musicales desarrollan en mayor o menor medida criterios de valoración estética que se transmiten, enseñan y aplican de manera explícita o tácita. Todas las sociedades valoran sus objetos musicales, especialmente canciones, temas, piezas o géneros, así como sus prácticas musicales, en torno a cánones más o menos indiscutibles o consensuados. El canon lo conforman compositores, intérpretes, piezas o géneros consagrados, celebrados por su alto valor estético y que sirven de vara de medida de la calidad musical. Comúnmente el canon se organiza de manera jerarquizada de tal suerte que sus zonas centrales son ocupadas por las piezas, compositores, intérpretes o prácticas más valoradas, mientras que en las periferias se distribuyen las de menor valía (Beard y Gloag 2005, pp. 32-34).

El juicio estético se ejercita de las formas más variadas en los más disímiles contextos musicales. En ocasiones existen especialistas como críticos, teóricos o estetas encargados de postular y argumentar tales juicios. Pero incluso en ausencia de estas figuras, los juicios estéticos son expuestos, comprendidos y aplicados por la comunidad

musical. Esto ocurre por igual tanto en las culturas musicales que cuentan con instituciones, profesionales y especialistas en la valoración de su música, como en las de tradición oral; en aquellas que no poseen un corpus teórico apreciable y entre los músicos que no suelen verbalizar ni discutir sobre sus prácticas. En éstos ámbitos los juicios se gestionan de manera no verbal y con diversas estrategias, por los sujetos músicos o no músicos que participan en la producción, ejecución, recepción o difusión musicales. Existen por lo menos dos grandes áreas de producción de juicios estéticos en comunidades musicales que no poseen estética explícita o verbalizada: la que es puesta en práctica por los propios músicos y la que desarrollan públicos o autoridades de diversa clase.

Algunos casos de expresión de juicios de valor tácitos por medio de los músicos los encontramos en la *sanción de adecuación de una ejecución*. Es uno de los modos más habituales y se origina cuando algunos músicos que participan en una ejecución corrigen a otros durante o después de la misma. En ciertos contextos las correcciones pueden venir de músicos más expertos de mayor o igual jerarquía. Este procedimiento es común, por ejemplo, durante la ejecución de las polifonías centroafricanas estudiadas por Simha Arom (2001). Otro caso es la *selección de posibilidades* o la aplicación de un criterio a partir del cual determinados músicos compositores eligen dentro de las constricciones de un sistema, género o estilo, ciertas fórmulas melódicas, tímbricas o formales en lugar de otras. Aquí los criterios en los que se basa el juicio a menudo son fragmentados, no homogéneos, y solo se pueden explicitar a posteriori a partir del análisis de varias producciones.

Existe además la expresión de juicios de sujetos no músicos. Entre algunos casos podemos citar la *sanción de adecuación por no músicos*, que se manifiesta en el grado de colaboración e implicación o de rechazo del público o autoridades durante o con respecto a una

práctica musical. El nivel de disfrute y participación en un baile, los comentarios y discusiones de los seguidores de un grupo en revistas o espacios virtuales o más recientemente el intercambio o difusión de material audiovisual en la web en sitios como YouTube o Myspace (Yúdice 2007) son modos y lugares en los que se expresan y difunden estos juicios. Se perciben también en la forma en que ciertas autoridades religiosas, civiles o musicales, por ejemplo las relacionadas con la distribución de la música, apoyan o no esa práctica. En este estamento salta a la vista que los criterios pueden verse afectados por los intereses personales o de grupo de quien los ejerce, ya sean autoridades civiles, religiosas o la industria. El índice de ventas de un disco puede entenderse tanto como efectividad comercial como sanción estética por parte del público. Dentro del ámbito de las músicas populares latinoamericanas, podemos afirmar que existen mecanismos tanto explícitos como implícitos para la postulación de juicios de valor.

Sea como fuere, las prácticas musicales están fuertemente orientadas, definidas e impregnadas de juicios de valor. Aún más, la emisión del juicio primario “me gusta” o “no me gusta” es el primer y más “natural” posicionamiento de un sujeto frente a la música que escucha, de tal suerte que «no hay un hecho musical que no suscite una reacción evaluadora» que se exprese, por lo menos, en tales términos: “me gusta”, “no me gusta” (Nattiez 1990, p. 103). A partir de éste, se despliegan o frustran significaciones musicales ulteriores. Los juicios forman parte de la dimensión ideológica o ideacional (Martí 2000) de la música que, junto a las dimensiones social y objetiva, son componentes fundamentales de la enorme mayoría de las prácticas musicales del mundo. Dada la omnipresencia de los juicios estéticos en la música de todo el mundo y su aparente inevitabilidad, lo más normal sería que los que nos dedicamos a su estudio “académico” ejercitemos de un modo u otro juicios de valor u otro tipo

de consideraciones estéticas sobre la música que estudiamos. Esta afirmación, de aparente sentido común, entraña sin embargo problemas, decisiones, toma de posturas y selección de políticas de investigación de las cuales no necesariamente somos conscientes:

El juicio musical es siempre un proceso social y sus términos no derivan de la “música en sí misma” (lo cual es un concepto ideológico), sino que son definidos por instituciones y discursos específicos. Para comprender un juicio estético, es necesario identificar las circunstancias en las cuales ha sido formulado, recibido y considerado como válido y apropiado. El problema reside entonces en la autoridad crítica: ¿en qué circunstancias se ejerce y acepta esta autoridad? (Frith 2003, p. 3).

En este trabajo pretendo desmitificar la aparente “naturalidad” de los juicios de valor que el investigador realiza sobre la música que estudia, argumentando en contra de la idea de que se trata de una condición inevitable del discurso sobre la música y defendiendo, en cambio, que son un problema de investigación que debe ser concienciado, conceptualizado y analizado. El objetivo de este artículo no es prescribir marcos normativos sobre cómo y cuándo el investigador debe o no aplicar juicios de valor sobre la música que estudia. Su propósito es analizar el papel de los juicios de valor dentro de la investigación musical y sus funciones en ocasiones encubiertas dentro de determinados discursos sobre la música. Si bien resultan indispensables para cierto tipo de estudios, en otros no cumplen una función primordial. En este trabajo sostengo que los juicios de valor se distribuyen de manera irregular y adquieren diversa relevancia con dependencia del tipo de investigación, de sus objetivos y del discurso que domine en ella. Por ello, el investigador debe tomar conciencia de esta irregularidad y gestionarla conscientemente, informando de ella adecuada y oportunamente a su lector. Como

problema de investigación, los juicios deberían ser integrados a la investigación ya sea como parte del objeto de estudio, o bien a nivel metodológico en el análisis epistemológico de los instrumentos que se emplean en el proceso de construcción de conocimiento sobre la música.

Los límites del juzgado estético universal

El que la práctica de juicios de valor sea común en todas las culturas musicales no tiene por qué llevarnos a la conclusión automática de que el investigador ha de realizarlos sin más. Del mismo modo que entre los años sesenta y setenta la destrucción “ritual” de las guitarras al final de las presentaciones de varios grupos de rock no originó que los críticos rompieran sus máquinas de escribir espectacularmente después de escribir sobre esa música, el ejercicio de juicios de valor como hecho dentro de una cultura musical no tiene por qué conducirnos u obligarnos a realizarlos. Existen discursos y orientaciones de la investigación musical donde los juicios, gustos y preferencias del investigador son prácticamente irrelevantes.

Esto es particularmente evidente en campos interdisciplinarios como la neuromusicología (Wallin 1991; Peretz y Zatorre 2003); la psicología experimental de la música; la arqueomusicología (Rubio 1992 y Stöckli 2005) y musicología evolucionista (Wallin, Merker y Brown); y la musicología cognitiva y sociología musical cuantitativas y otras ramas de la pujante musicología empírica (Clarke y Cook 2004). Pero también es común en ciertos estudios de música popular como los que conciernen al estudio de las industrias musicales desde la perspectiva netamente económica (Jones y Baró 1995). Incluso orientaciones más tradicionales como la organología, la lexicografía o algunos ámbitos de la teoría musical, habitualmente prescinden de ellos (Mazzola, Lluís-Puebla y Noll 2004). Lo mismo ocurre en los proyectos de desarrollo de tecnología musical para músicos y no

músicos¹. Tampoco es común encontrarse con juicios de valor sobre músicas específicas en las reflexiones epistemológicas sobre las disciplinas que estudian la música si no es para analizar su aplicación y *modus operandi* (Korsyn 2003 y López Cano 2004a).

En cambio, los discursos que tradicionalmente han girado fuertemente en torno a los juicios son el del crítico, el del analista y el del historiador. Nótese que se trata de los ámbitos académicos más longevos, legitimados y sacralizados dentro de los estudios musicales². Todos estos colaboran a la construcción y perpetuación del canon que regula la valoración de los productos y prácticas musicales de una comunidad. Si bien la crítica es muy común tanto entre los discursos académicos como en la simple verbalización musical, no necesariamente constituye un proyecto o programa de investigación en sí misma y con frecuencia se trata de una actividad coyuntural, desplegada en diarios y otras publicaciones periódicas y referidas a eventos puntuales. A mayor formalización del proyecto de investigación, mayor concretización del rol de la crítica en el mismo. Los objetivos y metas del proyecto determinarán el papel de los juicios del investigador dentro de él. Pero aún en el ámbito de la crítica profesional, los juicios de valor están repletos de problemas que se deben analizar.

En el ámbito de los estudios de música clásica occidental, el análisis suele relacionar la detección o señalización de estructuras formales con una valoración estética determinada (Dahlhaus 1990).

- 1 Particularmente interesantes son las líneas de investigación del Music Technology Group (Grupo de Tecnología Musical) de la UPF que desarrollan software para que los usuarios creen sus propias categorías con el fin de que puedan organizar su música con mucha mayor libertad a partir de sus propios gustos y no con las categorías impuestas por los programadores o la industria musical. Véase <http://mtg.upf.edu/>
- 2 Un caso de orientación de investigación reciente que depende de los juicios estéticos del investigador es el de la zoomusicología: su criterio determina qué actividad sonora de otras especies se pueden incluir en el concepto de zoomúsica. Véase Martinelli (2002 y 2008).

El pensamiento de la modernidad impuso al discurso analítico tanto la noción de “obra maestra” como la concepción de la historia de la música como un discurso único y lineal, de progreso continuo. Así mismo, prescribió valores supremos como la innovación, originalidad y superación continua de los logros técnicos de las obras anteriores (López Cano 2006a). Las valoraciones sobre los hallazgos analíticos giran en torno a estas nociones. Por un lado, se ha de señalar que este marco explicativo trasladado al ámbito de las músicas populares urbanas en general y latinoamericanas en particular, solo es practicable en un número reducido de casos: aquellos homologables a los de la música clásica. Por otro lado, los criterios y modos de valoración estética que aplican la diversidad de sujetos sobre los repertorios y prácticas de las diferentes músicas populares de América Latina, lo trascienden con mucho.

También es necesario mencionar aquellos desarrollos analíticos más o menos recientes que obvian la valoración de estructuras dentro de un marco histórico. En ellos no existe postulación de juicios y si los llega a haber resultan completamente irrelevantes para los objetivos y resultados de la investigación. Un ejemplo de ello son los modelos generativistas que pretenden extraer reglas perceptuales de la armonía (Lerdahl y Jackendoff 1983; Baroni y Jacobioni 1978 y Baroni y Callegare 1984). Incluso en Baroni, Dalmonte y Jacobioni (1999), la selección del repertorio a estudiar (canciones bastante mediocres de Giovanni Legrenzi, 1626-1690) se basa en la adecuación de su simplicidad estructural al método del estudio y no en su calidad estética.

El discurso de la historia es mucho más complejo. Si bien todo relato de historia de la música gira en torno a un canon (Dahlhaus 1983), la mayoría de las veces éste no es explicitado en el discurso del historiador. Un caso excepcional aparece en la introducción a su historia de la música del siglo XIX de Carl Dahlhaus, donde afirma que ésta se teje entre las tensiones de dos estilos “gemelos”: el del gran

arte de la música abstracta (y germánica) representado por Beethoven y el de la música más simple de la ópera italiana, representado por Rossini, a la cual de entrada niega el estatus de “obra” para relegarla a meros “eventos” (Dahlhaus 1989, pp. 8-15). Más allá de las muchas y comprensibles objeciones críticas que ha recibido este planteamiento (Kramer 1995, pp. 46-51), me parece importante señalar el papel de este juicio dentro del funcionamiento de la investigación. Si su objetivo fuera demostrar esta categorización y si el venerable musicólogo hubiera ofrecido más argumentaciones para sostenerla, este principio constituiría una *hipótesis operativa* que se confirmaría o falsearía al término del libro a partir de la información, argumentos y conclusiones vertidos en él. Pero como no hace nada de ello y su importancia para el desarrollo de este trabajo es fundamental, el argumento adquiere la forma de un *postulado* irrefutable con todas las consecuencias que ello implica. Pero hemos de admitir que no es en absoluto común que los historiadores develen sus cartas y expongan de antemano y con claridad las reglas del juego, por lo que hemos de agradecer a Dahlhaus esa concreción.

Pero no todos los trabajos históricos son presas inconscientes de las fuerzas centrípetas de los cánones musicales implícitos. Existen por lo menos dos tipos de discursos dentro de la historia de la música en donde la relación con el canon o los juicios del investigador se transforma sensiblemente. Uno es de la historia de la recepción, cuyo objeto de estudio es precisamente el análisis de cómo se ha ido construyendo el canon y las diferentes ubicaciones donde se ha colocado determinada obra dentro de él a lo largo de diversas épocas (Borio y Garda 1989). Otro es la historia de los excluidos del canon que a partir del estudio de compositores y prácticas olvidadas construyen o aportan conocimientos sobre la música de diversas sociedades o grupos que el estudio de la música canónica impide. Se trata de la *musicología de los otros* (Tomlinson 1993) cuyo mejor (aunque no único) ejemplo son las investigaciones de género: la musicología feminista

(Ramos 2003 y Viñuela 2003), la musicología gay y lesbiana (Brett 1994; Whiteley y Rycenga 2006) y en los últimos años, la musicología masculina (Whiteley 1997 y Blázquez 2008).

En el primer caso, el mismo juicio de valor se convierte en objeto de estudio propiciando que el gusto personal del investigador aparezca claramente localizado, pues se pone en evidencia en contraposición con las valoraciones históricas analizadas. En el segundo caso nos encontramos que el objetivo de esos trabajos no es tanto legitimar la música del otro atribuyéndole a toda costa valoraciones positivas (salvo en algunos casos de musicología feminista), sino explorar el amplio espectro de conocimientos al que tenemos acceso cuando atendemos estos casos excluidos. En el célebre trabajo de Tomlinson (1993), por ejemplo, el estudio de un músico menor e intrascendente permite conocer la estrecha relación de la música con las prácticas de brujería y los procesos inquisitoriales en la Italia del siglo xvi. Por otro lado, la filiación a la musicología feminista o de género se basa más en la militancia ideológica de sus autores que en sus preferencias estéticas. De hecho, el vínculo estético del investigador con la música que estudia en este tipo de trabajos es secundario cuando no imposible, toda vez que las obras son en muchos casos desconocidas o incluso inexistentes.

En este momento ya estamos allanando uno de los aspectos más importantes y determinantes en el que el gusto del investigador influye en su trabajo: la elección de su objeto de estudio.

El objeto de estudio ha de pasar por el juzgado: juicio y narrativas de legitimación disciplinar

Según Franco Fabbri, no hay nada ilícito «en el hecho de que un principio de placer conduzca nuestra elección del objeto de nuestros estudios de música», pero, agrega, «encuentro útil no esconder este

hecho, ni siquiera a nosotros mismos» (Fabbri 2008, p. 387). Y más aún, no solo es útil, sino una obligación de ética básica asumir, reconocer y comunicar esta elección. Sin embargo, es muy probable que la elección de los problemas de estudio a partir de los gustos del investigador sea más común entre los especialistas formados en disciplinas musicales (sea música práctica o musicología) y entre los investigadores más veteranos. Esto se debe quizá a que los colegas que vienen de otras tradiciones se descubren liberados de la carencia de legitimidad y los estigmas que arrastran secularmente las disciplinas académicas de estudio musical. En efecto, cierta tradición intelectualista occidental no ha visto en la música más que una fuente de placer y ejercicio afectivo desprovisto de cualquier interés de conocimiento serio (Nettl 1999, p. 296; Korsyn 2003, pp. 64 y ss.). De ahí que un sector de la musicología se mantenga en batalla continua para defender y argumentar el papel de la música en el desarrollo de la cultura y la relevancia de sus disciplinas dentro de las humanidades (Kramer 2008).

Este problema se agudiza en Iberoamérica donde el estudio académico de la música, específicamente la musicología, se ha implantado muy recientemente en la universidad y carece de reconocimiento, tanto en la esfera universitaria en particular, como en la del mundo intelectual en general y aun de la sociedad en su conjunto. En la región, los pocos recursos que ofrecen instituciones y gobiernos a la investigación musical se orientan preferentemente al rescate y preservación patrimonial: estudio biográfico de compositores, recuperación y transcripción de sus obras para que sean ejecutadas y un discurso laudatorio que nos muestre su enorme talla estética. Objeto de su interés también es el inventario de prácticas folclóricas propias que nos devuelvan la visión deseada de nuestra propia identidad. De este modo, las políticas institucionales de estudio musical contribuyen a la hegemonía de la *musicología forense*: la que agota sus esfuerzos en levantar especies de actas de defunción patrimoniales del

legado que hemos heredado de los grandes compositores patrios del pasado. Es innegable la importancia de esta orientación de investigación, tenemos que llevarla a cabo y es nuestra responsabilidad, ya que nadie la va a hacer por nosotros, pero su cultivo exclusivo está expulsando la musicología y la música de los grandes debates intelectuales de nuestro tiempo y la está privando de su participación dentro de otros discursos y ámbitos de investigación indispensables para el desarrollo crítico-intelectual de la región.

De ahí surge la curiosa paradoja de la doble legitimación en el estudio de la música: por un lado, la enorme autocomplacencia de los investigadores musicales nos hace creer que ocuparnos de determinada música es una suerte de aval legitimador: la convierte en honorable, trascendente, digna de ser estudiada por la academia. Pero resulta ser todo lo contrario: nos dedicamos casi exclusivamente al estudio de la música socialmente considerada de gran calidad estética o de probada importancia histórica, para legitimarnos a nosotros mismos y nuestro trabajo; para ganarnos el respeto y apoyo de las instituciones culturales. La elección del objeto de estudio se descubre continuamente enfrascado en una ardua negociación entre los gustos personales del investigador y el desarrollo de «narrativas de legitimación disciplinar» (Korsyn 2003, p. 61) que le otorguen entidad y valor social. El juicio no siempre es libre.

Esto explicaría por qué ciertas *músicas sucias* latinoamericanas como la champeta de Cartagena de Indias, la cumbia villera de Argentina, el *funk* carioca y el *tecnobrega* de Belem (del cual muchos piratas se han convertido en productores), entre otros, todos ellos fenómenos masivos de evidente relevancia social e interés investigativo, no son atendidos por la academia musicológica. Y no lo son porque son géneros “no purificables”, es decir, músicas que «se asocian más bien con el mal gusto y las clases excluidas» (Ochoa 2006, p. 806, citado en Yúdice 2007, p. 82), y no son sujetos de las operaciones de la doble legitimación. Como ellas, existe una gran cantidad de

músicas que, a decir de Yúdice, «además de crear una cadena productiva alternativa, también generan sus propios mecanismos de validación, basados en el placer y su relación con imaginarios sociales “indisciplinados” pero no ideológicamente rebeldes». En ocasiones estos principios estéticos son reconsiderados socialmente «a partir de un principio de valoración desde afuera, desde los porteros o intermediarios “purificadores” (intelectuales, dirigentes de ONG, políticos, etc.) que le asignan un valor cultural positivo» (Yúdice 2007, p. 82). Pero los musicólogos no quieren entrar en este proceso por no arriesgar su siempre frágil legitimidad académica y social.

Por otro lado, en el ámbito de los estudios de la música popular la legitimidad de los objetos a veces se da de manera automática, sin requerir de una serie de juicios estéticos que justifiquen y argumenten la elección de ciertos repertorios. En muchas ocasiones la legitimación viene dada de antemano por motivos generacionales: «... Una de las razones por las que cada vez más, en estos últimos años, los etnomusicólogos y los investigadores de música popular se encuentran y colaboran, es que pertenecen a la misma generación y comparten gustos» (Fabbri 2008, p. 387). De ahí que en Iberoamérica se estudie más el rock o la salsa que el *hip hop* o el pop bastardo. Además, en varias ocasiones, en algunas comunidades de estudio de las músicas populares latinoamericanas, la legitimidad de un repertorio, su elegibilidad como objeto de estudio, no solo responde a vínculos generacionales, sino a motivos de *clase*: para las clases “progresistas” es mejor visto estudiar a cantautores comprometidos con causas sociales que la cumbia villera. Esto nos conduce a pensar que la elección del objeto de estudio no solo responde a motivos de preferencia estética, sino a afirmaciones y defensas identitarias, y nos obliga a reflexionar, una vez más, sobre la estrecha relación que existe dentro del ámbito de la música popular, el desarrollo del gusto estético y la construcción de identidad (Frith 1987, regresaremos a este punto más adelante).

Sin embargo, es importante resaltar que si bien los juicios de valor poseen un innegable poder legitimador, en ocasiones son utilizados como recurso de sustitución de otros argumentos de mayor peso justificador, tanto para la actividad estudiada como para el desarrollo de *narrativas de legitimación disciplinar*. En este sentido y desde una perspectiva más filosófica, Jean-Marie Schaeffer apunta que:

En las obras de estética [filosófica] de los años ochenta, el problema del juicio de gusto fue a menudo el centro del debate. Las razones son múltiples pero me parece que la importancia de la cuestión de la evaluación se debió principalmente a factores exógenos: fue efecto de la crisis del discurso de legitimación del arte contemporáneo, y no tanto consecuencia de un problema propiamente estético (2005, p. 77).

El propio Schaeffer nos recuerda que «el fin principal de la relación estética no es formular un juicio apreciativo, sino la experiencia estética en sí misma» (Ídem.), y que «el juicio estético no es sino consecuencia del comportamiento estético y no su condición definitoria» (Ibíd., p. 79).

Por ello, es comprensible que desde tradiciones de investigaciones sociales y humanísticas que no se ocupan principalmente de fenómenos artísticos o estéticos, sea más común seleccionar objetos de estudio por su relevancia social, sus implicaciones filosóficas, su conexión con otros problemas o discursos de investigación³, o incluso por su importancia económica, ya que ellos no precisan imperiosamente de tales recursos de legitimación. En estos ámbitos, la historia de afinidad estética y construcción identitaria con la música no

— 3 Como los discursos postcoloniales. Véase el estudio del caso del Buenavista Social Club y las fantasías poscoloniales en De la Campa (2006, pp. 305-323).

es tan fundamental. No es de extrañar entonces que sean sociólogos como Pablo Vila y Pablo Semán (2006), o especialistas en estudios del discurso (Pardo y Massone 2006) los que trabajen sobre la despreciada cumbia villera, o de filósofos como María Luisa de la Garza (2007 y 2008) los que se ocupen del sospechoso narcocorrido. Como los realizados por ellos, hay muchos trabajos sumamente profesionales sobre prácticas musicales “sucias” e infravaloradas con las cuales sus autores no se sienten identificados, ni por razones estéticas ni ideológicas⁴.

Esto nos recuerda que lo que hace merecedora de escrutinio académico a determinada música no es necesariamente su valoración estética. Las músicas populares latinoamericanas se insertan de muchos modos en la vida social, cultural, económica, psicológica y afectiva de las personas. Cumplen un sinfín de tareas sociales fundamentales. La relevancia para su estudio puede ser cuantitativa (por el número de gente que la escucha), económica (por el tipo, importancia e impacto de la industria que se crea en torno a ella)⁵, socio-cultural (cómo representa o crea realidades sociales y culturales), psicológica (cómo colabora en construir la subjetividad, las interrelaciones intersubjetivas y sociales, la afectividad y los sentimientos identitarios, ya sean nacionales, sexuales, de género, ideológicos,

———⁴ Justo es reconocer que musicólogos con vocación transversal también han estudiado fenómenos como el de la cumbia villera. Véase Cagnolini 2006.

———⁵ Con frecuencia se olvida que las músicas populares latinoamericanas también son importantes porque se insertan dentro de las dinámicas de las industrias culturales, que en ocasiones representan un espacio económico de suma importancia para un país y de las cuales viven muchas familias de la región. Esta relevancia económica es la que le valió a los Beatles sus primeros títulos honoríficos otorgados por el Imperio Británico a mediados de los años sesenta. También influyó sin duda en que los estudios de música popular entraran en la academia anglosajona. Con mucha frecuencia los estudiosos latinoamericanos no solo no se ocupan de esta dimensión de la música popular, sino que la condenan sistemáticamente como si se tratara de un fenómeno ajeno a ella. Sin profundizar en sus mecanismos y particularidades, se suelen verter opiniones poco informadas.

estéticos, etc.), política (los usos propagandísticos, de expresión de ideas, de resistencia cultural y reversión de discursos), etc. En las músicas populares latinoamericanas no solo hay “arte”, y si ellas trascienden con mucho el estrecho, limitado y autónomo mundo del arte (Martí 2000), la investigación debería hacer lo mismo.

Música popular y arte

Una discusión que surge de manera más o menos frecuente en el ámbito de los estudios de las músicas populares urbanas de Latinoamérica es la relación de ésta con el arte culto occidental: ¿la música popular es arte o no lo es? Para muchos estudiosos “arte” constituye una manifestación suprema del espíritu a la cual aspiran todos los pueblos y todas las culturas. Desde esta perspectiva, las piezas y canciones de las músicas populares latinoamericanas que estudiamos deben ser conceptualizadas como “obras de arte” y aplicarles los términos, categorías, valores e instrumentos analíticos provenientes de las disciplinas de estudio del arte occidental como la historia del arte, la estética o la musicología tradicional. Existe sin embargo otra opinión según la cual la noción más generalizada de “arte” es un concepto históricamente localizado. Comenzó a gestarse hacia lo que se conoce como renacimiento en la historia cultural occidental y se erosionó sensiblemente con las vanguardias artísticas de principios del siglo xx. Muchos ubican su etapa final en el expresionismo abstracto y su acta de defunción con el arte pop (Danto 1999 y López Cano 2006a). La noción sirvió entre otras cosas para legitimar los poderes privativos de una burguesía deseosa de romper sus relaciones de sujeción y subordinación simbólica con la nobleza y el clero (Eagleton 2006). El concepto alcanzó tal poder que objetos anteriores a la era del arte como el arte litúrgico medieval e incluso objetos de otras culturas, fueron integrados, en diferentes momentos de la historia y por medio de la ejecución de diversas operaciones estéticas y culturales,

al campo de lo artístico (Belting 1994). Como es bien sabido, el concepto de arte y de música no aparece en todas las culturas y en muchas de ellas las actividades que nosotros llamamos “artísticas” forman parte indisoluble de prácticas religiosas, laborales o comunitarias (Nattiez 1990, pp. 41 y ss.)⁶. De este modo y en el seno de estas comunidades, no constituyen un ámbito específico y autónomo.

Sea como fuere, es evidente que no todas las músicas populares latinoamericanas pueden homologarse a los objetos reconocidos como artísticos. La música popular cumple muchas funciones en la sociedad y no toda aspira a constituirse en obra de arte: muchas de ellas no quieren ser más que “artesanía” y solo pretenden «proveer de melodías populares y clichés» para «expresar lugares comunes afectivos» (Frith 2001b, p. 96). Como ya se ha mencionado, lo que hace estudiabiles las músicas populares latinoamericanas no es necesariamente su envergadura artística ni su adecuación a los cánones estéticos importados de las disciplinas del gran arte occidental.

Por otro lado, hemos de admitir que la categoría “arte” es sumamente laxa y heterogénea y resulta prácticamente imposible definir sus límites. Arte son *La Gioconda* de Leonardo, el *Coatlicue* azteca o *La Fuente* (el famoso urinario) de Marcel Duchamp, la obra de arte más influyente de todos los tiempos⁷. Son también arte todas las derivas, propuestas y discusiones del arte contemporáneo, arte sonoro, instalación, acciones, *performances*, intervenciones, etc. Además de las artes emergentes hay campos que se están reconvirtiendo hacia lo artístico como el diseño de modas, la alta cocina o la publicidad, que día con día se parecen más en sus productos, en la conducta de sus autores y comunidades que la rodean y en sus

———⁶ Sobre este tema, la entrada de la Wikipedia en inglés “*definition of music*” puede resultar interesante: http://en.wikipedia.org/wiki/Definition_of_music

———⁷ Según la encuesta realizada en 2004 por la galería Tate de Londres entre 500 especialistas (véase la nota completa en http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/international/newsid_4060000/4060193.stm).

valoraciones sociales y económicas, a los que privan en el mundo del arte⁸. La categoría “arte” puede ser más un problema que una solución. En la actualidad funciona más como un extraordinariamente rico lugar de discusión⁹ que como un estatus alcanzado solo por ciertos objetos culturales privilegiados. Mantener a toda costa las nociones heredadas de las disciplinas del arte occidental, así como la ilusión de que se trata de lo más alto a lo que puede aspirar el espíritu humano, puede limitar demasiado nuestra comprensión de las plurales y complejas dimensiones de las músicas que estudiamos y puede ser un lastre simbólico más del colonialismo intelectual del cual aún no nos podemos sacudir. Es necesario penetrar de una buena vez en otro paradigma para descubrir que nuestros valores como clase intelectual no representan necesariamente todos los valores que las músicas populares ofrecen a sus usuarios. La empresa académica dentro de estas músicas no puede limitarse a estudiar solo éstos.

Por otro lado, ni sólo lo artístico es sujeto de juicio estético, ni el arte se limita a sus funciones estéticas. El modo en que nos vestimos, peinamos, decoramos nuestro auto o la casa, son actividades sujetas a valoraciones de gusto (la aplicación cotidiana del juicio-categoría *kitsch* sobre una gran variedad de prácticas no artísticas

—8— Considérense certámenes como El Sol, Festival Iberoamericano de la Comunicación Publicitaria, donde se premian no a los *spots* más eficaces (los que hayan vendido más) sino a los más creativos y mejor logrados técnica y estéticamente; o la participación del chef catalán Ferrán Adrià en el “Pabellón C” de la duodécima edición de *Documenta*, una de las exposiciones de arte contemporáneo más importantes del mundo que se llevó a cabo en Kassel, Alemania, del 16 de junio al 23 de septiembre de 2007.

—9— En este sentido, hay que reconocer que “lo artístico” ha colaborado y aportado de manera determinante a los más recientes debates sobre nuestra cultura. Su importancia es incluso de mayor trascendencia de lo que lo fue en el Renacimiento. Analícese su papel en los debates sobre la posmodernidad (para una bibliografía véase López Cano 2004b y 2006).

lo pone en evidencia). Así mismo, mucho del arte contemporáneo no pretende suscitar juicios de valor en el espectador. No quiere ser comprendido en términos de lo bello o lo sublime, de la perfección de sus formas o acabados, ni siquiera por su relación con otras obras o artistas. Muchas instalaciones, acciones o emplazamientos artísticos de nuestros días se abren como rutas de reflexión filosófica sobre los más acuciantes problemas de nuestra contemporaneidad como: las identidades, las diásporas, la bioética, el biopoder, las relaciones mente-cuerpo, las transformaciones de género, los mecanismos de la globalización y las formas de resistencia contra el capitalismo salvaje y, por supuesto, el estatus del arte mismo en la sociedad y la cultura (López Cano 2004b y 2006a): «Algunos proyectos artísticos que implican al público en el proceso de desarrollo de los mismos están muy cerca de las sociología visual» (Gauntlett 2007, p. 117, citado en San Cornelio 2008, p. 9).

Resumiendo: no es necesario que un objeto o práctica de las músicas populares latinoamericanas sea considerado como obra de arte, ni para convertirse en objeto de estudio de la investigación, ni para ser sujeto de un juicio de valor. Así mismo, el estudio de una música popular latinoamericana no debe limitarse a su juicio de valor, y bien puede prescindir de ellos cuando los objetivos son otros¹⁰.

La inoperatividad de UN canon para las músicas populares latinoamericanas

Durante las discusiones sobre los juicios de valor en la investigación de las músicas populares latinoamericanas desarrolladas en la lista de la IASPM-AL en diciembre de 2007, Alejandro L. Madrid puntualizó

¹⁰ Conviene recordar también que arte e industria cultural no son incompatibles. En la actualidad, el arte clásico occidental genera riqueza económica sin parangón en

que «las identidades no se forjan a partir de una pertenencia geográfica sino a partir de elementos como el gusto o los deseos compartidos, etc. (esto permite fenómenos como las comunidades virtuales [...])». Tomando como punto de partida este argumento, Madrid señaló que el que seamos «investigadores de fenómenos que se dan en nuestras sociedades» no implica que pertenezcamos a ellos: «El hecho de que Julio Iglesias, el reguetón o el narcocorrido sean músicas mediáticas que llegan hasta nuestra televisión no las hacen necesariamente parte *de nuestra cultura* [el subrayado es mío]... Eso solo pasaría en el momento en que entremos activamente en relación con las comunidades que las consumen o se conmueven con ellas» y entendamos qué las conmueve y por qué se conmueven. Profundizando, Madrid alega que solo en la medida en que «podamos conmovernos con Julio Iglesias de la misma manera» que sus fans, podremos afirmar que «pertenece a esa subcultura» (Madrid 2007).

A esta reflexión, Juan Pablo González respondió: «No necesitamos conmovernos con Julio Iglesias para considerarlo de *nuestra cultura*. Podemos resignificarlo, como habitualmente sucede, y ver en él aquello de *nuestra cultura* que aborrecemos» (González 2007, lo subrayado es mío).

Es notorio cómo en estas lúcidas reflexiones, el término *cultura* que he subrayado en las dos citas anteriores no permite hilar fino en la comprensión del problema. Si el concepto de «cultura abarca el conjunto de los procesos sociales de significación» o «el conjunto de procesos sociales de producción, circulación y consumo de la significación en la vida social» (García Canclini 2004, p. 34), podríamos preguntarnos entonces si la transformación de la significación supone

la historia y los museos (así como la museificación de las ciudades y espacios públicos) constituyen uno de los principales atractivos turísticos de las ciudades en nuestros días (García Canclini 2001, pp. 71 y ss. y 2007, pp. 95 y ss.).

un cambio cultural, un traspaso de una cultura a otra, o es solo un caso de consumo de significación. Para evitar desfallecer en esos repliegues teóricos, propongo una salida más operativa. Los párrafos citados cobrarían más claridad si sustituimos la palabra “cultura” por “clase” o “campo” (Bourdieu 1990, p. 216). Las prácticas culturales en la América Latina se asumen o rechazan en función de su representatividad de clase. En efecto, las sociedades latinoamericanas somos extremadamente clasistas¹¹: así eran los primeros pobladores, así eran los conquistadores españoles y así seguimos siendo nosotros. A diferencia de los países europeos, la división de clases es mucho más notoria en Latinoamérica (a lo que se suma la discriminación por el origen étnico) y su sociedad más heterogénea en sus prácticas y usos culturales. En todo momento intentamos construir y refrendar las fronteras culturales que separan una clase de otra. Tratamos por todos los medios de distinguirnos los unos de los otros. Una de las funciones principales de la música popular en la región es la de contribuir a la construcción de estas fronteras simbólicas, o en otros términos, colaborar a que la cultura funcione como *dramatización eufemizada de los conflictos sociales* (García Canclini 2004, p. 38). Ciudades como México DF, La Habana o Buenos Aires son auténticos campos de batalla sónica donde un grupo pretende imponer su sonido, su música, a otros.

11 Nuestro clasismo llega en ocasiones hasta el ridículo. Basta ver cómo los inmigrantes mexicanos que pertenecen a clases supuestamente superiores tratan en los Estados Unidos a los de clases más bajas, cuando ante la mirada del gringo todos son mexicanos. En México, cuando una persona le falta el respeto a otra se le llama “igualado”, como si el respeto fuera cosa de asimetrías sociales y no una actitud que se debe conservar entre pares. Las cosas no son muy diferentes en Cuba donde pese a que en el discurso oficial se han superado ya las distinciones étnicas y sociales, prevalecen estrategias de diferenciación (si bien con algunas particularidades dado el impacto de la reorganización social que impuso la Revolución) donde lo étnico, la región de procedencia y el capital cultural (tradicional o intelectual) juegan un papel determinante.

Los investigadores musicales con frecuencia no reparamos en ello, pero en nuestro trabajo nos posicionamos en esta lucha y hacemos de nuestro trabajo un miliciano más a su servicio. Con frecuencia asumimos que solo la música que merece la pena no solo de ser estudiada, sino difundida y degustada por toda la sociedad, es la que representa a nuestra clase o campo. Convertimos nuestro discurso en arma eficaz e ignoramos las otras músicas que no nos representan. El peligro de esta actitud es el emplazamiento tácito de una suerte de canon, que como todos los cánones se pretende universal pero que en realidad está hecho a imagen y semejanza de la clase que lo postula (Beard y Gloag 2005, pp. 32-34). El canon instaurado desde la academia ostentaría una pretendida legitimación científica. Pero lo que terminamos produciendo es un pálido y errado daguerrotipo de la extraordinaria pluralidad de músicas populares latinoamericanas. Entonces comenzamos a hablar en términos de antonomasia sobre “LA música” popular latinoamericana (forma que he evitado en este trabajo). No existe UNA música popular latinoamericana homogénea capaz de ser definida claramente y hacer cognoscibles y reconocibles sus fronteras.

No encuentro en absoluto censurable que el investigador se posicione social y políticamente desde su trabajo siempre y cuando, una vez más, informe oportuna y adecuadamente al lector, y tenga conciencia de las consecuencias epistemológicas y éticas de esta decisión. El problema es que con esta actitud, la comunidad de investigadores está dejando fuera un aspecto fundamental de la vida de las músicas populares latinoamericanas en nuestras sociedades. La música, como parte integral del conjunto de prácticas culturales, es «fundamental para entender las diferencias sociales» (García Canclini 2004, p. 58). Los mecanismos por medio de los cuales diferentes clases valoran, se apropian de o rechazan las músicas de otras clases constituyen un rico campo de estudio que aportaría mucha información sobre el papel importantísimo de la música popular en nuestras

vidas. Ahí donde alguien se ofende por cómo canta o baila el otro, ahí donde hay rechazo visceral contra una práctica cultural, ahí hay una pugna simbólica que puede devenir en «violencia simbólica» (Bourdieu de nuevo) que merece ser atendida por la academia especializada.

Por esta razón es prácticamente imposible imponer un canon válido para toda “LA música” popular latinoamericana: a diferencia de la música clásica occidental, el conjunto de músicas populares no constituye (ni pretende formar) un campo homogéneo y organizado, que interpele a un solo grupo, incluso a los grupos especializados como la crítica o los propios músicos. Su disparidad refleja las asimetrías sociales y las pugnas simbólicas en nuestras sociedades. Pretender consensuar un canon para toda “LA música popular latinoamericana” nos conduciría a un ejercicio de simulación que daría la espalda a la realidad. Quizá deseemos repetir la operación que realizó la burguesía europea de los siglos XVII y XVIII y sobre todo la decimonónica, y desde la academia construir el canon que nos dé la legitimidad social que la tradición académica nos niega. Nótese bien que no se está criticando las configuraciones canónicas en sí mismas: el canon existe en la práctica en casi todas las actividades musicales. El reparo yace en los modos en que un grupo localizado (los estudiosos de la música popular latinoamericana), anclado en una clase social determinada, pretende construirlo y legitimarlo abandonando lo que entiendo es su responsabilidad mayor: precisamente el análisis crítico de las formaciones canónicas.

Por supuesto que no se trata de celebrar todo lo que produce la industria; pero tampoco de condenarlo sólo por provenir de ella¹²:

¹² Después de todo, en lo único en que coinciden *Revolver*, el mejor álbum de los Beatles, y el último disco de King Africa, es en que ambos pretendían y lograron ganar mucho dinero (nótese cómo el juicio que me he permitido al colocar el disco *Revolver* en el lugar en que suele ubicarse al Sgt. Pepper's resulta completamente irrelevante para los objetivos de este trabajo. Puede contradecirse y ser absolutamente falso y sin embargo, el argumento que me interesa exponer seguirá comprendiéndose).

El conocimiento de las relaciones interculturales, según Grignon y Passeron, no debe considerar la cultura popular como un universo de significación autónomo olvidando los efectos de la dominación, ni caer en el riesgo opuesto –pero simétrico– de creer que la dominación constituye a la cultura dominada siempre como heterónoma. Por un lado el relativismo cultural que imagina a los subalternos solo como diferentes, en un estado de “inocencia simbólica”; por otro, el etnocentrismo de las clases hegemónicas o de “grupos cultos asociados o aspirantes al poder” que, creyendo monopolizar la definición cultural de lo humano, miran lo diferente como “barbarie” o “incultura” (Grignon y Passeron 1991, pp. 17 y 28). Cuando se investiga, dicen, esto produce cierto «confort metodológico», porque lleva a observar todos los riesgos como resultado de la autonomía o de la dominación, sin tener que preguntarse por las ambivalencias (García Canclini 2004, p. 71).

¿De qué se trata entonces? ¿Qué actitud tomar en la investigación? Si bien todo juicio de valor genera información, no todo juicio de valor produce *conocimiento*. De eso se trata: nuestra labor es producir conocimiento. Esa es la razón por la cual no juzgamos la música de otras culturas; porque tanto a los que escriben como a los que leemos los libros sobre las músicas de África central o de los lapones, no nos interesa saber lo que alguien como nosotros puede opinar de esa música a partir de las comparaciones con nuestra propia cultura. Compramos y estudiamos esos libros porque queremos saber, entre otras cosas, cómo son sus códigos de gusto: ese conocimiento es el que buscamos.

Y de lo que se trataría es que la investigación musical no parta de prejuicios inamovibles sino de incertidumbres, curiosidad y voluntad de transferencia intersubjetiva. Podríamos preguntarnos “¿qué gana el especialista en cultura al adoptar el punto de vista de los oprimidos o excluidos?”, y respondernos que «puede servir en la etapa

de *descubrimiento*, para generar hipótesis o contrahipótesis que desafíen los saberes constituidos, para hacer visibles campos de lo real descuidados por el conocimiento hegemónico» (García Canclini 2004, p. 166). Si persistimos férreamente en nuestros prejuicios de clase sin darle al “otro” la oportunidad de enseñarnos por qué disfruta esa música, entonces ¿cómo ejercitaremos la *empatía*, esa facultad que pese a las dudas de Gadamer (1977), sigue siendo la piedra angular de la comprensión hermenéutica en la que se fundamentan todas las humanidades? Recordemos que aun para la estética filosófica el objetivo de conocimiento «no es formular un juicio apreciativo, sino la experiencia estética en sí misma en tanto que actividad cognitiva regulada por su índice de satisfacción interno» (Schaeffer 2005, p. 77). Y enjuiciar no es conocer.

Modos de estudio de juicios de valor en las músicas populares latinoamericanas

Lo que sigue a continuación no es más que una cartografía mínima sobre el modo en que solemos estudiar o aplicar los juicios de valor en nuestro trabajo de investigación. Estos casos no son excluyentes unos de otros (pueden ocurrir simultáneamente en el mismo lugar), ni tampoco pretenden ser prescriptivos. Como todo mapa, solo busca colaborar en el ejercicio de ubicarnos a nosotros mismos en un momento determinado del recorrido de una investigación. Nos ayudan a decidir si continuamos o cambiamos de rumbo.

El primer y más básico modo en rigor no estudia los juicios de valor, pues simplemente los aplica. Consiste fundamentalmente en criticar la música que estudiamos exclusivamente desde nuestros códigos de gusto, morales o éticos de acuerdo a cómo queremos que sea nuestra sociedad y a los contenidos que consideramos apropiados para la comunidad y el modelo de cultura que defendemos. Con frecuencia se aplica sin conciencia y sin aclarar sus consecuencias para

el conjunto de la investigación. El ejercicio indiscriminado de esta modalidad en el ámbito de la selección del objeto de estudio a menudo conduce a que, o bien se estudie exclusivamente la música que se homologa a los principios estéticos de la música culta occidental y por lo tanto se ausculta empleando los instrumentos de sus campos disciplinares (historia del arte, estética, etc.); o bien que las investigaciones prefieran los repertorios etarios, es decir, aquellos que pertenecen a nuestra generación y por tanto son legítimos a nuestros ojos pues forman parte de nuestra identidad. En este caso, los vemos como válidos precisamente porque ellos han colaborado a formar nuestra mirada sobre el mundo.

El riesgo de esta práctica es construir una imagen idealizada de “LA música” popular latinoamericana que no se corresponde con la inaprensible pluralidad y complejidad de la realidad. En el seno del colectivo de investigadores se puede llegar incluso a generar toda una suerte de *comunidad imaginada* (Anderson 1991) que dé la espalda a la heterogeneidad de sus integrantes. Esta perspectiva tampoco contribuiría a desarrollar un ámbito de estudio propio para las músicas populares latinoamericanas que cree sus propios instrumentos, términos, categorías y marcos valorativos que se sacudan de una buena vez los anclajes intelectuales que merman nuestra capacidad de comprensión.

Un segundo modo serían aquellos momentos en que nuestras valoraciones se contrastan con las de otros. Éste es mucho más interesante porque hace que los criterios de juicio emerjan y se manifiesten de manera explícita. Tiene varias posibilidades. Una de ellas es la discusión de varias valoraciones, señalar sus límites y finalmente proponer la nuestra, que con este movimiento ganaría en argumentación y se volvería crítica. Otra posibilidad es hacer de los juicios el objeto mismo de la investigación. Es el caso de la historia de la recepción, donde se revisan los devaneos históricos y contextuales de las construcciones del canon y las diferentes valoraciones que una misma

música ha tenido en momentos diferentes. Este tipo de trabajo pondría al descubierto estrategias de legitimación, los discursos de apropiación, etc. (García 2006).

De éste se deriva un tercer modelo: el análisis de las disputas por la hegemonía canónica o estética al interior de determinado campo socio-musical. Este tipo de investigación atendería problemas como las razones por las cuales la historiografía del rock argentino ha expulsado de su centro canónico a cantantes como Sandro o Palito Ortega y en cambio a centralizado géneros habitualmente periféricos como el rock conceptual de grupos como Vox Dei¹³, mientras que en México o España los cantantes *naïf* de principios de los años sesenta siguen viéndose como los padres fundadores del rock (Agustín 1985) y los grupos conceptuales solo son tratados en relatos marginales (Cortés 1999).

Un cuarto modelo comprende el estudio de los mecanismos y modalidades de lucha entre clases y campos por la hegemonía de sus respectivos productos culturales. Ocurre cuando se estudian, por ejemplo, las disputas entre músicas diferentes por ostentar la representatividad de lo nacional. Es el caso en los mexicanos del enfrentamiento por la hegemonía representativa del mariachi de la costa del Pacífico con el son jarocho de la costa del golfo de México (Fernández Palomo 2007, pp. 150-151)¹⁴. Otros casos son el de los jóvenes de las clases medias de izquierdas de Ciudad de México, que dejaron de identificarse con el mariachi para apropiarse del son jarocho durante los años noventa, o el de las generaciones transterradas de soneros veracruzanos que lograron difundir su estética e imponerla

———¹³ Véase por ejemplo el filme documental *Argentina Beat. Crónicas del primer rock argentino* (2006) dirigido por Hernán Gaffet, cuyo segmento dedicado a estos cantantes no dura más de 30 segundos de imagen sin sonido.

———¹⁴ Este último fue impulsado por el gobierno de Miguel Alemán (de origen veracruzano) en los años cincuenta y *La Bamba* pretendió erigirse como una suerte de segundo himno nacional mexicano (Fernández Palomo 2007, pp. 125-126).

como la “manera tradicional” a partir de los años setenta, aun a costa de los criterios de los músicos veteranos sobrevivientes en aquella época (Pascoe 2003)¹⁵.

En esta modalidad entrarían también los análisis de la distribución y disputas por el espacio urbano entre las diferentes escenas musicales de Buenos Aires o Montevideo (Vila y Semán 2008, Souza 2006 y Filardo 2007); de cómo se apropian y resignifican las músicas “no purificables” de los sonideros, banda duranguense o la cumbia villera, y los combinan con sonoridades más prestigiosas los DJ de México (Madrid 2008), Argentina o Uruguay, y de las estrategias de ironía que en ocasiones esconden (López Cano 2005); de cómo los DJ de los barrios ricos de México “juegan” a ser como los sonideros de los barrios pobres; de cómo la cultura *queer*¹⁶ de todas las clases sociales compartía los mismos espacios musicales en los barrios más deprimidos y peligrosos de Ciudad de México en los años noventa; de la relación de los jóvenes universitarios, intelectuales y sofisticados de La Habana con la que llaman *música alternativa*, a la cual otorgan significados sociales y aun políticos, al tiempo que denuestan la música de “negros”, “la bajeza”, como la timba; cuando los compositores e intérpretes “alternativos” no tienen necesariamente intenciones políticas, a menudo se inspiran en la timba y producen un sonido idéntico, denominan su propia música como *timba funk* e incluso muchos de sus músicos tocan en bandas timberas¹⁷. En esta modalidad se inserta también el análisis de los procesos de “purificación” estética de músicas “sucias”, incluso en los casos en el que han logrado erguirse en emblemas nacionales como el tango.

____ 15 Mono Blanco fue el grupo que más aportó a la revaloración y reinención de esta música. Su caso es en extremo parecido al del Buena Vista Social Club: con gringo (postcolonial) y todo (Pascoe 2003).

____ 16 El término *queer* se refiere a la cultura de las comunidades sexuales alternativas como gays, lesbianas, bisexuales, transexuales, travestis, etc.

____ 17 Entrevista a Roberto Carcasses, La Habana, febrero de 2008.

He dejado para el final un quinto modelo que consistiría en estudiar, comprender y explicitar las valoraciones que hacen sobre determinadas músicas sus seguidores y los sectores sociales que las practican. Incluye tanto el análisis de la construcción del gusto dentro de una comunidad (Olvera 2005) como la explicitación de los modos tácitos de valoración estética en comunidades o situaciones no verbalizadas. Nótese que este tipo de investigación implica una transformación sustancial a nivel del objeto de estudio, así como un sensible cambio de registro a nivel epistemológico. Aquí ya no estudiamos más “LA música” entendida como una colección de objetos sonoros autónomos con vida y significado propios. Los objetos de estudio dejan de ser los artefactos sonoros y sus propiedades acústicas, estructurales o estéticas, y en su lugar aparecen los sujetos que realizan comprensiones efectivas, actos de interpretación y ejercicios de recepción real. No estudia “las obras” sino el significado que construyen sus usuarios. En suma, no estudia “LA música” sino «la gente que hace música», como reza la propuesta del cuarto paradigma de investigación etnomusicológica propuesto por Jeff Titon (1993).

Sobre este particular hay mucho que hacer en Latinoamérica dados los recientes cambios tecnológicos y culturales que se hacen escurridizos a los pesados aparatos conceptuales del pasado: las estrategias del *mundo gutemberguiano* no funcionan más en la era de los *nativos digitales* (García Canclini 2007, p. 79). Hacia los años setenta, Bourdieu escribió que la estética de la burguesía, «basada en el poder económico, se caracteriza por el poder de poner la necesidad económica a distancia», mientras que la estética de las clases populares es «pragmática y funcionalista», y se determina por la limitación económica que «condena a las gentes “simples” y “modestas” a gustos “simples” y “modestos”». En cambio, la estética de los sectores medios «se constituye de dos maneras: por la industria cultural y por ciertas prácticas como la fotografía, que son características del “gusto medio”» (García Canclini 2004, pp. 63-68).

Pero, ¿cómo se forma, desarrolla y expresa el gusto musical en las clases medias de principios del siglo xxi? Lo que se ha venido en llamar la “música paralela” o los espacios nuevos de circulación, distribución y socialización (las *social networking*) de la música como YouTube o Myspace no solo «van creando una mayor diversidad de mercados» (Yúdice 2007, p. 26), sino que se ofrecen como espacios participativos, de expresión de gusto, aplicación de juicios e intervención directa en el ámbito audiovisual a través de los *mashups*, los *trackers* y otras formas de creación “bastarda” que yuxtaponen con más o menos creatividad músicas e imágenes provenientes de diversa fuente. Con respecto a la enorme afluencia de jóvenes en estos espacios, Yúdice concluye que «lo más importante es que esta gente está interactuando, evaluando, emulando, criticando, y a su vez, procurando hacer música. Se trata de participantes y no de meros consumidores» (Yúdice 2007, pp. 23-24). En este sentido, «los conceptos de “prosumer” (*producer* + *consumer*) o “produser” (*producer* + *user*) son una nueva manera de denominar esta nueva posición del usuario o consumidor» (San Cornelio 2008, pp. 20-21). De ahí que «podría decirse contra Horkheimer y Adorno, que la *expertise* de las masas –hoy hablamos de múltiples públicos, usuarios y participantes– es una forma de juicio estético. No encontraremos mayor compromiso estético con formas y géneros musicales que la de los entusiastas aficionados que ponen sus comentarios en YouTube y Myspace» (Yúdice 2007, p. 22).

Esta forma de participación, sin embargo, no es nueva y tuvo una de sus primeras manifestaciones en los años setenta con la popularización del casete de audio:

Aun cuando el 80% de ventas de fonogramas correspondiera a la oferta de las *majors*, ello no implica que el 80% de lo que se escucha sea esa oferta o que se escuche de la manera en que las *majors*

quieren. Los estudios etnográficos del uso de estas nuevas tecnologías de los años 70 [como el casete] muestran más bien, que –en consonancia por lo general con los estudios de recepción– los usuarios manejan la oferta musical según criterios individuales y sociales no previstos por la industria de la música. De hecho, ésta vio en la independencia con que los usuarios grababan en casetes sus propios repertorios una amenaza a su hegemonía y sus ganancias (Yúdice 2007, p. 36).

El grabar un CD con una selección de músicas que nos gustan para luego compartirla con amigos; realizar listas de reproducción categorizadas con etiquetas personales del tipo “música oscura”; el modo en que los jóvenes organizan su música, sea físicamente (jerarquías de CD en sus estanterías) o virtual (clasificaciones en el computador)¹⁸, son también formas que tienen las comunidades musicales de ejercer juicios de valor y construir sus ámbitos canónicos. Otro formato de ejercicio de juicio estético son las adecuaciones, selecciones, compilaciones o reclasificaciones que hace la piratería, todo un «asunto de ética de acceso y de cultivo de la diversidad» (Yúdice 2007, p. 78); o las manipulaciones (de velocidad o de otro tipo) que se hacen sobre una grabación original tanto en directo como las que se distribuyen en grabaciones posteriores y que abre nuevas posibilidades de interacción coréutica y cinética de la misma, transformando las *affordances* musicales, piedra angular de la cognición corporal de la música (López Cano 2006b y 2008a)¹⁹.

———¹⁸ En México existe toda una generación de nativos digitales, todavía preadolescentes, que escuchan cantidades ingentes de música, que nunca han tenido ni manipulado un CD en su vida. Su música la obtienen y comparten exclusivamente por la red o por transfusiones de información digital en lápices de memoria, etc.

———¹⁹ Es el caso de la música rebajada (Olvera 2005, p. 124) o acelerada (Waxer 2002).

Conclusiones

Si bien los juicios de valor son un fenómeno intrínseco a los procesos estéticos, su papel dentro de los discursos académicos sobre la música es desigual y requieren un uso consciente y explícito del investigador. Sus implicaciones cambian según el modo en que sean usados, del discurso musical en que se inserten y del lugar que ocupen dentro del proceso de producción de conocimiento. No todos los discursos académicos sobre la música precisan de valoraciones estéticas, y tampoco aquellos que las incluyen las emplean del mismo modo. Sus funciones comprenden desde la *doble legitimación*: la del objeto de estudio y del investigador y su disciplina, y aun la sustitución de estrategias argumentativas más sofisticadas dentro de las *narrativas de legitimación disciplinar*, hasta la de hacer de postulados, la mayoría de las veces encubiertos, sobre los que se articulan procesos de inferencia fundamentales para las conclusiones de un trabajo. Si bien la valoración estética es independiente de la condición de “obra de arte” del objeto al cual se le aplica, ni su condición “artística” ni su valoración “estética” son determinantes para su estudio académico. Existen otros factores por los cuales se puede estudiar una música determinada, entre ellos: su relevancia social, su relación con otros problemas y discursos de investigación, su importancia dentro de las industrias culturales, o su rol como elemento de *dramatización eufemizada de los conflictos sociales*.

Las músicas populares urbanas cumplen una función importante en la construcción de fronteras simbólicas en el seno de sociedades extremadamente clasistas como las latinoamericanas. Las dinámicas de lucha por la hegemonía entre clases o campo hacen inviable la construcción de un solo canon para el conjunto amorfo e inabarcable de las músicas populares latinoamericanas, toda vez que éstas no representan los valores de un solo grupo. En vez de persistir en esta empresa, se propone estudiar las dinámicas de valoraciones

dentro de las comunidades que escuchan y viven determinada música. Se trata de un ejercicio intersubjetivo que no implique la renuncia de nuestras convicciones o identidades, pero que contemple la posibilidad empática de comprender hermenéuticamente el por qué de las valoraciones del “otro” desde su propia perspectiva.

La aplicación de juicios de valor no es algo que deba darse por descontado. La investigación de la música popular urbana tiene en su agenda una gran cantidad de problemas que son muy importantes socialmente: la apropiación de músicas globalizadas, la resignificación de músicas foráneas, música y diásporas al interior y exterior de la región, y el desarrollo de un paradigma postnacional que nos permita comprender mejor las dinámicas transnacionales, las nociones de centro y periferia y el desarrollo del pensamiento poscolonial, incluso en las relaciones entre los diferentes países y grupos étnicos y culturales dentro del subcontinente. Ello no implica que debemos renunciar a estudiar, defender y degustar públicamente la música que amamos. Por ello es necesario que un mismo investigador allane múltiples discursos y construya voces plurales para abarcar varios de estos registros. Los objetivos de conocimiento no son los mismos para el programador, productor, asesor, crítico, investigador universitario, etc., aunque todas estas tareas las realice, a tiempos diferentes, la misma persona.

Desde la perspectiva de la investigación musical académica, expresar el juicio personal sobre la música que estudiamos no es un problema de derecho, sino de pertinencia, oportunidad, conciencia y responsabilidad; más que de derechos del investigador, la postulación de juicios es un problema de solvencia profesional del mismo. Los juicios de valor constituyen un objetivo en sí mismos solo cuando concebimos la “música” como un conjunto autónomo de objetos con vida propia. Pero la música solo es música para alguien. Ésta es indisoluble de los procesos, *performances*, significados y todas las cosas que la gente hace con ella.

Por otro lado, el investigador profesional debe ser consciente de su lugar dentro de las disputas de clase o campo, de qué lado se ubica y para qué lado apuesta. Así mismo, debería tener claro el objetivo de su trabajo, el papel que cumple con respecto a las luchas intercampos y cómo se inserta dentro de los compromisos, deberes y complejas relaciones que establece con los mecanismos de poder. La emisión de juicios estéticos del investigador y su relevancia deben subordinarse a los objetivos de la investigación, a lo que se quiere conocer y no a la inversa. Enjuiciar no es conocer, y la investigación pretende producir conocimiento. Los objetivos y criterios que guían el juicio y cómo éste se inserta en el contexto de la investigación deben ser claros y explícitos para el lector o destinatario de la investigación.

Por último, la homologación entre valores estéticos y éticos que puede funcionar a nivel del metalenguaje académico, es muy problemática a nivel de los hechos estudiados: «No puede afirmarse, y menos verificarse, que la eticidad constituye en sí misma un criterio de valor artístico –exceptuando, por supuesto, casos paradigmáticos» (Suazo, Somoza y Aguilera 2002, p. 226). Los artefactos culturales como la música propician experiencias que en ocasiones nos invitan a jugar con sus propias reglas, como en las situaciones características de los juegos infantiles o de una representación teatral: nos ofrecen la posibilidad de interpretar personajes, asumir roles, agentes narrativos, situaciones que suprimen momentáneamente nuestra propia subjetividad para proyectarla contra el mismo objeto percibido (Cumming 1997, 7). Adquirimos, aunque sea por un instante, sus propiedades. De este modo, vivimos subjetividades alternativas, inconfesables imaginarios del deseo que en ese momento resultan inalcanzables al disciplinamiento social. La experiencia musical (como la literaria) es oportunidad de trasgresión: «Una ficción es, primero, un acto de rebeldía contra la vida real y, en segundo, un desagravio a quienes desasosiega el vivir en la prisión de un único destino» (Vargas Llosa 1995, 7).

Rubén López Cano (México) es profesor en la Escola Superior de Música de Catalunya y colaborador de diferentes instituciones, universidades y proyectos de investigación de Europa y América Latina. Es autor de los libros *Música plurifocal* (1997) y *Música y retórica en el Barroco* (2000), coeditor de *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social* (2008) y *Semiótica musical* (2008), y miembro del Observatorio de Prácticas Musicales Emergentes. Dirige *TRANS-Revista Transcultural de Música* y es miembro del comité editorial de *Epistemos* que edita la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música. Ha escrito numerosos artículos especializados en retórica y semiótica musical, aspectos teóricos y filosóficos de la musicología cognitiva, epistemología de la investigación musical, música popular urbana, música y posmodernidad y sobre diáspora, cuerpo y subjetividad en música. Actualmente estudia los entresijos del reciclaje musical digital como el *sampleo* (particularmente en el tango electrónico), el *remix* y el *mashup*, así como algunos problemas estéticos y filosóficos del arte sonoro. Desarrolla modelos de la filosofía de la mente para el estudio de las competencias musicales con un especial énfasis en las relaciones mente-cuerpo en la cognición musical y la construcción musical de la subjetividad.

Lista de referencias

- AGUSTÍN, José. (1985). *La nueva música clásica*. Ciudad de México: Universo.
- ANDERSON, Benedict. (1991). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso.
- AROM, Simha. (2001). «Modelización y modelos en las músicas de tradición oral». En *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Francisco Cruces y otros (Eds.). Madrid: Trotta, pp. 233-260.
- BARONI, Mario y Laura Callegare. (1984). *Musical Grammars and Computer Analysis*. Florencia: Leo S. Olschki.
- BARONI, Mario y Carlo Jacobioni. (1978). *Proposal for a Grammar of Melody. The Bach Chorales*. Montreal: Les Presses de l'Université de Montréal.
- BARONI, Mario, Rossana Dalmonte y Carlo Jacobioni. (1999). *Le regole della musica. Indagine sui meccanismi della comunicazione*. Turín: EDT.
- BEARD, David y Kenneth Gloag. (2005). *Musicology: The Key Concepts*. Londres: Routledge.
- BELTING, Hans. (1994). *Likeness and Presence. A History of the Image Before the Era of Art*. Chicago: University of Chicago Press.
- BLÁZQUEZ, Gustavo. (2008). «Nosotros, vosotros y ellos. Las poéticas de la masculinidad heterosexual entre jóvenes cordobeses». *TRANS-Revista Transcultural de Música* [Revista en línea] (12). Consultado en agosto de 2008 en: <http://www.sibetrans.com/trans/trans12/art06.htm>
- BORIO, Gianmario y Michela Garda. (1989). *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*. Turín: EDT/Musica.

- BOURDIEU, Pierre. (1990). *Sociología y cultura*. México DF: Grijalbo-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta).
- BRETT, Philip (Ed.). (1994). *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*. Nueva York y Londres: Routledge.
- CAMPA, Román de la. (2006). *Nuevas cartografías latinoamericanas*. La Habana: Letras Cubanas.
- CLARKE, Eric y Nicholas Cook (Eds.). (2004). *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*. Oxford: Oxford University Press.
- CORTÉS, David. (1999). *El otro rock mexicano. Experiencias progresivas, psicodélicas, de fusión y experimentales*. Ciudad de México: Times, Opción Sónica y Tower Records.
- CRAGNOLINI, Alejandra. (2006). «Articulaciones entre violencia social, significativo sonoro y subjetividad: la cumbia "villera" en Buenos Aires». *TRANS-Revista Transcultural de Música* [Revista en línea] (10). Consultado en agosto de 2008 en: <http://www.sibe-trans.com/trans/trans10/cragnolini.htm>
- CUMMING, Naomi, (1997): «The subjectivities of *Erbarne Dich*». *Music Analysis* (16), 5-44.
- DAHLHAUS, Carl. (1983). *Foundations of Music History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. (1989). *Nineteenth-Century Music*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.
- _____. (1990). «Analyse et jugement de valeur». *Analyse musicale* (19), 20-21, 31-41, 70-80, 114-125.
- DANTO, Arthur. (1999). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- EAGLETON, Ferry. (2006). *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.

- FABBRI, Franco. (2008). «Hacia un campo musicológico unificado. De los estudios de música basados en el repertorio a los estudios de música basados en la perspectiva». En *Experiencia musical, cultura global. IX Congrés de la Societat d'Etnomusicologia*. Jaume Ayats y Gianni Ginesi (Eds.). Palma de Mallorca: SIbE y Consell de Mallorca, pp. 383-388.
- FERNÁNDEZ PALOMO, María Aldara. (2007). *Procesos cognitivos en la construcción de la identidad del son jarocho*. [Tesis doctoral en línea]. Universidad de Granada, España. Consultada en agosto de 2008 en: http://adrastea.ugr.es/search*spl/a?searchtype=a&searcharg=fernandez+palomo&SORT=D
- FILARDO, Verónica (Ed.). (2007). *Subculturas juveniles*. Montevideo: Universidad de la República, Facultad de Ciencias Sociales.
- FRITH, Simon. (1987). «Towards an Aesthetic of Popular Music». En *Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception*. Richard Lepperd y Susan McClary (Eds.). Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. (2001a). «The popular music industry». En *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Simon Frith, Will Straw y John Street (Eds.). Cambridge: Cambridge University Press, p. 2652.
- _____. (2001b). «Pop Music». En *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Simon Frith, Will Straw y John Street (Eds.). Cambridge: Cambridge University Press, pp. 93-108.
- _____. (2003). «Il giudizio estetico nell'epoca dei mass media». En *Il giudizio estetico nell'epoca dei mass media. Musica, cinema, teatro*. Anna Rita Addessi y Roberto Agostini (Eds.). Lucca: LIM, pp. 3-24.
- GADAMER, Hans Georg. (1977). *Verdad y método. Las grandes líneas de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Sígueme.

GARCÍA, David. (2006). *Arsenio Rodríguez and the Transnational Flows of Latin Popular Music*. Filadelfia: Temple University Press.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. (2001). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.

_____ (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.

_____ (2007). *Lectores, espectadores e internautas*. Barcelona: Gedisa.

GARZA, María Luisa de la. (2007). *Ni aquí ni allá. El emigrante en los corridos y en otras canciones populares*. Cádiz: Ayuntamiento de Cádiz.

_____ (2008). *Pero me gusta lo bueno. Una lectura ética de los corridos que hablan del narcotráfico y de los narcotraficantes*. Ciudad de México: Porrúa.

GAUNTLETT, David. (2007). *Creative Explorations: New Approaches to Identities and Audiences*. Londres: Routledge.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. (2007). Mensaje del 27 de diciembre de 2007 en la lista de la IASPM-AL. Consultado en agosto de 2008 en: <http://urca.unirio.br/archives/laspm-ALTinoamericana.html>

GRIGNON, Claude y Jean-Claude Passeron. (1991). *Lo culto y lo popular: miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión.

JONES, Daniel E. y Jaume Baró. (1995). *La indústria musical a Catalunya: evolució dins del mercat mundial*. Barcelona: Llibres de l'Índex.

KORSYN, Kevin. (2003). *Decentering Music: a Critique of Contemporary Musical Research*. Nueva York: Oxford University Press.

KRAMER, Lawrence. (1995). *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.

- _____ (2008). «Dvorak en Pyongyang y otros problemas: la musicología en la sociedad contemporánea». *TRANS-Revista Transcultural de Música* [Revista en línea] (12). Consultado en agosto de 2008 en: <http://www.sibetrans.com/trans/trans12/art14.htm>
- LERDAHL, Fred y Ray Jackendoff. (1983). *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: MIT Press.
- LÓPEZ CANO, Rubén. (2004a). «La historia interminable: Aspectos de la asimetría epistemológica entre el discurso histórico, analítico y estético en el estudio y experiencia de la música». *Consensus* (8), 132-143 [versión disponible en: www.lopezcano.net].
- _____ (2004b). «Música de la posthistoria: apuntes para una semioestética cognitiva de los nuevos comportamientos musicales». En *Actas del X Congreso de la Asociación Española de Semiótica (Arte y Nuevas Tecnologías)*. Miguel Ángel Muro (Ed.). Logroño: Universidad de La Rioja/AES, pp. 681-699.
- _____ (2005). «Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global». *Nassarre*, 21 (1), 59-76.
- _____ (2006a). «La música ya no es lo que era: una aproximación a las posmodernidades de la música». *Revista Boletín Música* (17), 42-63 [versión disponible en: www.lopezcano.net].
- _____ (2006b, Febrero). *What kind of affordances are musical affordances? A semiotic approach*. Ponencia presentada en L'ascolto musicale: condotte, pratiche, grammatiche. Terzo Simposio Internazionale sulle Scienze del Linguaggio Musicale. Bolonia [versión disponible en: www.lopezcano.net].
- _____ (2008a). «Música, mente y cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiótica de la performatividad». En *De cerca, de lejos. Miradas actuales en musicología de/sobre América Latina*. Marita Fornaro (Ed.). Montevideo: Universidad de la

República, Comisión Sectorial de Educación Permanente /
Escuela Universitaria de Música (en prensa).

_____ (2008b). «Che tipo di *affordances* sono le *affordances* musicali? Una prospettiva semiotica». En *L'ascolto: condotte, pratiche, grammatiche*. Daniele Barbieri, Luca Marconi y Francesco Spampinato (Eds.). Lucca: LIM, pp. 43- 54.

MADRID, Alejandro L. (2007). Mensaje del 27 de diciembre de 2007 en la lista de la IASPM-AL. Consultado agosto de 2008 en <http://urca.unirio.br/archives/laspm-ALTinoamericana.html>

_____ (2008). *Nor-tec Rifa! Electronic Dance Music from Tijuana to the World*. Nueva York: Oxford University Press.

MARTÍ I PÉREZ, Josep. (2000). *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Valles: Deriva.

MARTINELLI, Dario (2002). *How musical is a Whale?*. Helsinki: ISI.

_____ (Ed.). (2008). Dossier Zoomusicology. *TRANS-Revista Transcultural de Música* [Revista en línea] (12). Consultado en agosto de 2008 en: <http://www.sibetrans.com/trans/trans12/indice12.htm>

MAZZOLA, Guerino, Emilio Lluís-Puebla y Thomas Noll (Eds.). (2004). *Perspectives in Mathematical and Computational Music Theory*. Osnabrück: Universität Osnabrück.

NATTIEZ, Jean-Jacques. (1990). *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. Princeton: Princeton University Press.

NETTL, Bruno. (1999). «The Institutionalization of Musicology: Perspectives of a North American Ethnomusicologist». En *Rethinking Music*. Nicholas Cook y Mark Everist (Eds.). Oxford: Oxford University Press, pp. 287-310.

OCHOA, Ana María. (2006). «Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America». *Social Identities*, 12 (6), 803-825.

- OLVERA, José Juan. (2005). *Colombianos en Monterrey. Origen de un gusto musical y su papel en la construcción de una identidad social*. Monterrey: Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León.
- PARDO, María Laura y María Eugenia Massone (Eds.). (2006). Número monográfico sobre cumbia villera. *Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso*, 6 (2) [disponible en: <http://www.portaled.com/node/117#attachments>].
- PASCOE, Juan. (2003). *La mona*. Veracruz: Universidad Veracruzana.
- PERETZ, Isabelle y Robert J. Zatorre (Eds.). (2003). *The Cognitive Neuroscience of Music*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press.
- RAMOS, Pilar. (2003). *Feminismo y música. Una introducción crítica*. Madrid: Narcea.
- RUBIO, Isabel. (1992). «Instrumentos musicales en la prehistoria: el paleolítico». *Boletín de la Asociación de Amigos de la Arqueología* (32).
- SAN CORNELIO, Gemma. (2008). *Arte e identidad en Internet*. Barcelona: UOC.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. (2005). *Adiós a la estética*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- SOUZA, Gabriel de. (2006). *Montevideo electrónico*. Montevideo: Banda Oriental.
- STÖCKLI, Matthias. (2005, Marzo). *¿Una música maya prehispánica? Incursiones en la arqueomusicología*. Conferencias del Museo Popol Vuh, Universidad Francisco Marroquín, Ciudad de Guatemala [disponible en: www.popolvuh.ufm.edu.gt/Stockli2005.pdf].

- SUAZO, Félix, Alexis Somoza y Alejandro Aguilera. (2002) «La fuerza tiene su castillo I». En *Déjame que te cuente. Antología de la crítica en los 80*. La Habana: Arte Cubano, pp. 223- 227.
- TITON, Jeff. (1993). «Knowing People Making Music: Toward a New Epistemology for Ethnomusicology». *Ethnomusicology Research Digest*, 4 (37), 137.
- TOMLINSON, Gary. (1993). *Music in Renaissance Magic: Toward a History of Others*. Chicago: Chicago University Press.
- VARGAS LLOSA, Mario. (1995). «La ficción y la realidad» (discurso de recepción del Premio Cervantes). *Vuelta*, 19 (223), 6-10.
- VILA, Pablo y Pablo Semán. (2006). «La conflictividad de género en la cumbia villera». *TRANS-Revista Transcultural de Música* [Revista en línea] (10). Consultado en agosto de 2008 en: <http://www.sibetrans.com/trans/trans10/vila.htm>
- _____. (Eds.). (2008). «Dossier: Música e identidades juveniles en la Argentina contemporánea». *TRANS-Revista Transcultural de Música* [Revista en línea] (12) (artículos 1-7). Consultado en agosto de 2008 en: <http://www.sibetrans.com/trans/trans12/indice12.htm>
- VIÑUELA, Laura. (2003). *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*. Oviedo: KRK.
- WALLIN, Nils L. (1991). *Biomusicology: Neurophysiological, Neuropsychological and Evolutionary Perspectives on the Origins and Purposes of Music*. Stuyvesant, Nueva York: Pendragon Press.
- WALLIN, Nils L., Björn Merker y Steven Brown (Eds.). (2001). *The Origins of Music*. Cambridge (Massachusetts) y Londres: MIT Press.
- WAXER, Lise. (2002). *The City of Musical Memory: Salsa, Record Grooves, and Popular Culture in Cali, Colombia*. Middletown: Wesleyan University Press.

WHITELEY, Sheila. (1997). *Sexing the groove. Popular music and gender*. Londres: Routledge.

WHITELEY, Sheila y Jennifer Rycenga (Eds.). (2006). *Queering the Popular Pitch*. Oxford: Routledge.

YÚDICE, George. (2007). *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Gedisa.

Filmografía

GAFFET, Hernán. (2006). *Argentina Beat. Crónicas del Primer Rock Argentino* [Documental en DVD]. SBP Worldwide.



JULIO MENDÍVIL

¿Juicios de valor? Orgullo y prejuicio en los estudios sobre música. Una reflexión desde la etnomusicología

En el capítulo 34 de *Orgullo y prejuicio*, la famosa novela de Jane Austen, Fitzwilliam Darcy, un joven adinerado y soberbio de la sociedad londinense de finales del siglo XVIII, le declara su amor a Elizabeth, una hermosa e inteligente muchacha provinciana. Llevado por la plena convicción de que su lucha interna es digna de aplauso, Darcy confiesa a Elizabeth que, aun contra su propia voluntad, el amor que él siente por ella ha sido más fuerte que los llamados de la razón y el buen juicio, llevándolo a aceptar la inferioridad económica de la muchacha y la degradación social que significaría para él un matrimonio con ella. Por el contrario, a Elizabeth, la declaración le resulta insultante en cuanto que remarca su inferioridad social y la pérdida del buen juicio por parte del pretendiente. La escena da cuenta de un infeliz malentendido que va más allá de lo que Jakobson ha denominado el problema metalingüístico. El enfrentamiento entre los personajes se funda principalmente en que ambos valoran el mismo hecho —la declaración de Darcy— desde perspectivas diferentes y, yo diría, hasta excluyentes: ¿cómo no dar crédito al enorme esfuerzo que resulta vencer los propios prejuicios?, piensa Darcy, mientras que Elizabeth no puede sentirse halagada al saber que alguien la quiere contra su propia voluntad y contra el buen juicio. Los que tropiezan aquí tan aparatosamente son, hablando sin tapujos, juicios de valor divergentes.

El problema con los juicios de valor es precisamente que nunca son absolutos, que aunque se remitan a hechos reales en el mundo, nunca pasan de ser apreciaciones subjetivas de lo ocurrido en el tiempo y el espacio. ¿Es posible formular juicios de valor que no sean subjetivos y que por tanto tengan validez universal? Pienso, personalmente, que no. Ya Nietzsche daba en el meollo del asunto en 1885 al afirmar en *Más allá del bien y del mal* que todo juicio de valor se funda siempre en el deseo de conservar un determinado tipo de vida (Nietzsche 1999, II, p. 13). En el caso de las investigaciones sobre música –un campo que encierra diferentes tipos de aprehensión y diversos sistemas de conocimiento científico como la musicología histórica, la etnomusicología, la sociología de la música, los estudios de música popular y los estudios culturales sobre música–, el postulado nietzscheano resulta más que pertinente. También en nuestras pesquisas estamos siempre buscando conservar un determinado tipo de música. Esa defensa puede ser algunas veces explícita, cuando se lucha por el reconocimiento de un fenómeno musical específico abiertamente, u otras veces de forma implícita cuando se ataca a tradiciones musicales divergentes. Un buen ejemplo del primer caso sería el escritor y etnólogo peruano José María Arguedas, quien trató durante largos años de llevar la música andina al sitio que él creía le correspondía (Mendivil 2005, pp. 34-35). Un prototipo válido para el segundo caso sería la figura de Theodor W. Adorno, quien denostó la música popular a lo largo de toda su vida, fortaleciendo así, consciente o inconscientemente, el rol de alta cultura de la música erudita en la sociedad occidental (Adorno 1992, pp. 18-19). Al igual que Darcy y Elizabeth en la novela, lo que emprenden Arguedas y Adorno en sus escritos no son descripciones de valores intrínsecos del suceso comentado, sino meras apreciaciones personales. Su valor radica, para mí, justamente en ser postulados emitidos por ciertos sujetos en el mundo social y no en su calidad de verdades o falsedades. Puede

parecer ciertamente exagerado afirmar que Arguedas y Adorno emitieran apenas opiniones individuales sobre sus objetos de estudio. Pero más iluso sería aún pensar que su procedencia cultural, su formación intelectual y sus rasgos biográficos no hayan influido sobre ellos al momento de observar un fenómeno determinado. ¿Quiere decir ello que es pertinente y por tanto plenamente válido emitir juicios de valor en las investigaciones que uno realiza como científico?

La posición que voy a sostener en este artículo es que no es posible liberarse de los juicios de valor propios al momento de investigar una tradición musical dada y, menos aún, al momento de escribir nuestras conclusiones referentes a dicha pesquisa. Sin embargo, voy a proponer también que la labor del investigador musical no puede ser la de emitir juicios de valor sobre la música que estudia, aunque sí tenga el deber de tenerlos presentes al momento de la recopilación de datos y de hacerlos evidentes en sus textos finales. De hecho, lo que estoy argumentando es que nuestro ideal debe seguir siendo investigar sin emitir juicios de valor, aunque seamos plenamente conscientes de que ello sea, como todo ideal, un imposible. Esta aparente contradicción expuesta aquí tan fugazmente se halla estrechamente ligada a un criterio cultural relativista, que es el que voy a defender aquí como etnomusicólogo¹. Voy a hacerlo presentando

¹ Si hago uso aquí del término “etnomusicólogo” no lo hago como representante de toda la disciplina. De seguro hay muchos etnomusicólogos que no comparten mis ideas y considero bueno que así sea. No obstante, ateniéndome a las corrientes actuales de la etnología y la etnomusicología angloamericana, creo poder afirmar que el tenor de mi escrito va en lo que se considera la labor etnológica: el crear empatía y entender al otro desde sus propios criterios de pensamiento (véase Marcus y Fischer 1999).

Basta pensar en el creciente interés que despertaron los estudios de Theodor W. Adorno sobre música popular en otros investigadores. Durante años los etnomusicólogos alimentaron igualmente el canon de las culturas auténticas en detrimento de los productos musicales híbridos, los cuales eran despreciados por su condición bastarda (Nettl 1983, p. 316; Klenke 2000, pp. 126-127). La tendencia actual en la etnología es, sin embargo, el de un pluralismo musical que reconoce en toda expresión musical una expresión cultural.

y discutiendo, por razones de espacio, tres de las proposiciones surgidas en el trayecto de la discusión que dio nacimiento a este libro, a saber:

- 1/ Que es posible definir científicamente si una música es buena o mala;
- 2/ que el relativismo, al suprimir la valoración, conduce al fascismo, y finalmente,
- 3/ que los juicios de valor se justifican en las investigaciones con una intención política activista.

Después de revisar estas tres proposiciones trataré de esbozar someramente algunos planteamientos sobre cómo lidiar con nuestros juicios de valor en nuestra práctica etnomusicológica, planteamientos que se inspiran en la reflexión epistemológica que ha desarrollado la etnología en los últimos 30 años de su historia.

La primera premisa que quiero discutir propone que existe una manera científica de determinar si una música es buena o mala. Esta proposición obedece al enunciado “la música de Fulano es mala”, que a mi parecer carece de todo fundamento científico. Me parece que hay una diferencia muy grande entre reconocer, como lo he hecho líneas arriba, que uno no puede librarse plenamente de los juicios de valor propios al momento de investigar, y hacer una apología de determinados valores durante el trabajo de investigación, lo cual deviene, en mi humilde opinión, en una justificación, dizque científica del gusto personal o de las posiciones ideológicas del estudioso. Evidentemente, todo investigador es producto de una historia personal y de una formación determinada, como bien nos lo recuerda la literatura poscolonial en la etnología (Ahmed 1973, p. 263; Saïd 2002, p. 3) y la clara tendencia de numerosos etnomusicólogos a filtrar categorías occidentales en el estudio de otras culturas musicales (Nettl 1983, p. 315). Ello no quiere decir, sin embargo, que el origen

cultural o social de un investigador pueda justificar su apego o su rechazo a un tipo de música. ¿Cómo determinar entonces si una música es buena o mala? La tradición etnomusicológica desde Alan P. Merriam estudia la música como cultura con base en un modelo tripartito que considera, más allá del sonido, el comportamiento durante las prácticas musicales y la creación de conceptos sobre música (Merriam 1964, pp. 32-35). Permítanme detenerme unos minutos en el tema de los conceptos que son sumamente relevantes para la formación de criterios valorativos al interior de una cultura. Dice Merriam sobre los conceptos:

Todo sistema musical está basado sobre una serie de conceptos que integran la música dentro de las actividades de la sociedad en general y definen su lugar y su espacio como un fenómeno de vida entre otros fenómenos. La práctica, la *performance* musical y la producción del sonido se encuentran supeditados a tales conceptos. Muchos de ellos no han sido expresados en forma verbal, aunque otros sí (...). Todos ellos constituyen el campo de acción sobre el cual la música es integrada a la sociedad y en base al cual la gente decide qué es y que debería ser música (Merriam 1964, p. 63, la traducción es mía).

Según Merriam, estos conceptos determinan la diferencia entre música y ruido por un lado; por el otro establecen los criterios con los cuales se mide la habilidad musical de cada individuo en la sociedad o al interior de un grupo (Ídem.). Ahora bien, si los conceptos ayudan a discernir qué es música y qué no, estos mismos conceptos culturales o subculturales habrán de determinar qué tipo de música es buena música y qué tipo no. La música del punk rock, por ejemplo, desecha una estética depurada en aras de un lenguaje musical rudo y sencillo. ¿Sería una buena pieza punk una que no dé cuenta de esos criterios? Me resulta poco probable. En ese sentido, preguntar si una música es buena o mala debe referirse, desde un punto de vista etnomusicológico, a los criterios estéticos que son válidos para los productores

y los consumidores de la música en cuestión, y no a los gustos personales del investigador (Blacking 1973, p. 25; Nettl 1983, p. 315). Pero entonces, ¿qué pasa con los criterios estéticos de éste? Si la voluntad de saber del lector está dirigida a entender los conceptos musicales de un grupo cultural, el gusto o criterio musical del investigador, pienso, resultara marginal, aunque no necesariamente irrelevante. ¿Qué sentido tiene entonces formular tal enunciado? En un sentido estrictamente académico, la proposición “la música de Fulano es mala” no es demostrable científicamente, por tanto no tiene lugar en las ciencias de la música (pero sí en el concierto o en la casa del estu-dioso). Ahora, si el investigador dijera “la música de Fulano me parece mala” o “le parece mala a Zutano”, entonces el panorama cambiaría, pues la frase se ubicaría como un enunciado dentro del mundo social y como una posición en términos de distinción de clase, tal como lo plantea Pierre Bourdieu (1988, p. 30). La proposición “la música de Fulano es mala” debe ir por tanto acompañada de un complemento interrogativo: ¿mala para quién?

Considero de vital importancia diferenciar aquí entre las apreciaciones de quienes producen o consumen la música en cuestión y las de quienes la estudian, que también se posicionan en el mundo social al decidirse o no por un determinado objeto de estudio. Pienso que Bourdieu ofrece un sistema de análisis muy fructífero al respecto, pues al incluir al investigador como agente en busca de acumulación de capital cultural y económico en el campo social, permite relativizar sus juicios y sus prejuicios. Durante una investigación que realicé recientemente sobre el *Schlager* alemán, por ejemplo, pude comprobar que los musicólogos y otros científicos sociales alemanes interesados en la música popular tendían a denigrar del *Schlager*, al cual consideraban un producto meramente comercial, favoreciendo, de forma consciente o no, el ascenso social de los géneros musicales que ellos estudiaban como productos culturales. Pronunciarse contra el *Schlager*, representaba entonces una forma eficiente de reafirmarse

como agente social progresivo en el campo de las ciencias musicológicas y de distanciarse de las masas incultas consumidoras de *Schlager* (Mendívil 2008, pp. 146-148).

No voy a negar, como se advirtiera en la discusión ya mencionada, que el investigador contribuye a la creación de cánones al decidir qué música es digna de estudio y cuál no². Pero es igualmente cierto que los prejuicios y las simpatías de los investigadores han determinado en mucho los criterios antojadizos con que se pasa a juzgar una cultura o subcultura musical en la musicología y en las disciplinas afines. ¿Cómo debemos valorar una música objetivamente? A menudo se ha recurrido a la idea de un campo técnico en la música —aduciendo virtuosismo, eficiencia o limpieza— para establecer juicios de valor “objetivos” sobre calidad y habilidad musical, más allá de las diferencias culturales. Creo que los aspectos técnicos como índice objetivo, siguiendo a Merriam (1964, p. 67) y a Blacking (1973, pp. 34-35), solo funcionan si hablamos al interior de una cultura o subcultura concreta. Todo grupo cultural, he dicho ya, posee criterios para definir qué es buena música y qué no. En cuanto los etnomusicólogos, estamos empeñados en registrar los conceptos con que se piensa, se produce y se consume la música; ubicar tales criterios es una parte imprescindible de nuestro trabajo, mas siempre y cuando la comparación se limite al corpus creado por ese grupo. No se puede valorar, por ejemplo, el canto de la cumbia villera con patrones estéticos provenientes de la ópera. Ni viceversa. Sería injusto.

2 William Brooks ha criticado en un artículo bastante ameno que los trabajos sobre música popular estén tan cargados de criterios musicales provenientes del estudio de la música académica occidental. Según Brooks, dichos criterios devienen siempre en valoraciones, como es afín a las normas de la música llamada erudita. Dichas valoraciones se fundamentan empero en una sublimación del propio gusto: «Demasiado a menudo nuestras explicaciones han sido artimañas para enmascarar el punto esencial: que nuestra preocupación central ha sido el valor de la música que hemos estudiando. Demostrar que hemos tenido buen gusto» (Brooks 1982, p. 10).

Un claro ejemplo de lo arbitrario que resultan tales juicios puede verse en la siguiente cita de un especialista en la obra de Beethoven, el musicólogo alemán Willy Hess, quien publicó en el año 1964 un feroz ataque contra la música popular. Dice Hess:

Después de que nuestra música se ha ennoblecido y desarrollado hasta llegar a la altura de un Bach, de un Beethoven o de un Bruckner –dice Hess–, no podemos regresar de nuevo al ruido rítmico de siglos anteriores o de pueblos exóticos sin caer con ello en un abismo espiritual. (1963, p. 44).

Hess juzga aquí la música popular con relación al grado de complejidad que muestra su estructura musical, suponiendo que tal criterio es tan pertinente para toda música como para la música académica³. El problema con tal procedimiento es que, al sentar la música europea académica como punto de referencia para la valoración de toda la música, Hess disminuye el valor de las otras calificándolas de exóticas o pertenecientes a un estado evolutivo afincado en el pasado. Sin duda alguna, la opinión Hess dice más sobre los criterios estéticos de la música erudita occidental –y del orgullo que siente Hess por aquélla– que de los criterios sobre los cuales se funda la música popular. Tal tipo de valoraciones reciben en la etnología y en la etnomusicología el nombre de etnocentrismo, que es la forma como se denomina el acto de sentar valores de la propia cultura

——— 3 Aunque provenga de Nattiez, la frase es por demás ingenua, si no acaso burda. Bastaría echar una ojeada a la historia de los movimientos fascistas en Alemania, España e Italia para percibir claramente que una de las banderas del fascismo fue siempre la defensa de los valores –la religión, la familia, la nación–, que el estado imponía como absolutos. Las persecuciones y el exterminio de judíos y gitanos, así como las prohibiciones de lenguas divergentes en estos países muestran claramente que el fascismo, a diferencia del relativismo cultural, nunca ha tolerado la diferencia (Lieber 1991, p. 895).

como válidos para juzgar otras. La contraparte del etnocentrismo es justamente una actitud cultural relativista que propone la valoración de cada lenguaje musical desde sus propios criterios estéticos. La labor del etnomusicólogo, por eso, se entiende como una mediación entre mundos divergentes, como el esfuerzo intercultural y dialogante de entender patrones aparentemente incoherentes, por sernos ajenos. Su esfuerzo se centra precisamente en explicarlos y hacerlos entendibles a quienes no los pueden comprender sin mediación ninguna (Pelinski 2000, p. 17). En ese sentido, la etnomusicología está más interesada en derrumbar prejuicios que en fortalecerlos. Ése es el motivo por el cual el etnomusicólogo asume una actitud de tolerancia frente a la alteridad, tratando de entenderla dentro del sistema en que ésta se genera. Es una mediación, si se quiere, entre orgullos y prejuicios.

Decir que los juicios de valor no deben influir directamente en nuestras investigaciones tiende a crear un cierto miedo en algunos colegas, que sufren de lo que yo llamaré el “síndrome del civilizado”. Este síndrome, que se caracteriza por presentar un orgullo desaforado por la idea de ilustración occidental, está estrechamente relacionado con la segunda proposición que yo quisiera discutir aquí, aquella que afirma que la carencia de juicios de valor en la investigación nos llevaría a un populismo de fatales consecuencias. Dice un declarado enemigo del relativismo cultural:

La virtud misma de la antropología, observar las diferencias existentes entre los distintos pueblos, se convierte en la causa de sus defectos, la inclinación al particularismo antiuniversalista, al relativismo cultural. La constatación de la existencia de distintas culturas la lleva a deducir que todas son igualmente válidas y que el antropólogo debe mantener ante ellas una total neutralidad valorativa, pues no existe ninguna ética universal desde la cual juzgarlas (Sebreli 1992, p. 48).

Y más adelante:

La sobrevaloración de la llamada identidad cultural de los pueblos, el respeto incondicionado a las peculiaridades, lleva a los relativistas a defender supersticiones y prejuicios enraizados en las tradiciones ancestrales, a aceptar hábitos que, de acuerdo con la manera de pensar actual, son estupideces y, a veces, crímenes (Ibíd., p. 54).

En el caso de los estudios sobre música no es otro el tono. La tradición adorniana ha reclamado con suficiente ahínco la falta de criterios políticos de las plumas posmodernas para juzgar los productos de la industria cultural en el mundo actual (Manuel 1995; Erlmann 1993); Jean-Jacques Nattiez advierte que la pérdida de valores nos estaría llevando al fascismo (2004, p. 283)⁴, mientras que Veit Erlmann lamenta la inflación de valores actual que mina la valoración misma. Quiero reproducir ahora como ejemplo un fragmento de Erlmann, en el cual, con su enrevesado lenguaje, el etnomusicólogo alemán critica la estética de la llamada *world music*. Dice:

La *world music* es una estrategia yuppy para superar lo que Baudrillard llama la organización fractal del valor, en la cual el valor no es más dependiente de su uso natural en el mundo, ni en una lógica de intercambio de mercancías o de un tejido estructural de signos. El valor, en la fase viral, se desarrolla en la pura contigüidad de la proliferación cancerosa de valores sin cualquier punto de referencia en absoluto (Erlmann 1993, p. 8).

——— 4 Es ese mismo mecanismo el que observamos en la retórica de Hess en el fragmento citado páginas arriba. En él también las formas musicales utilizadas en la música popular son remitidas a una distancia temporal con relación a las formas de composición del mundo musical académico. Así, Hess advierte del peligro de regresar a épocas pasadas del desarrollo musical si aceptamos los patrones deficientes de la música popular.

No quiero asumir el papel de abogado del diablo, así que no voy a negar que exista un tipo de relativismo radical que justifique tales ataques, pero aun aceptando ello, pienso que lo que nos ofrecen Sebreli y Erlmann no es sino una mala caricatura del relativismo cultural. Es por eso por lo que, siguiendo a Clifford Geertz (1996), voy a optar más por una posición crítica frente al antirrelativismo que una posición de defensa incondicional del relativismo. Para empezar, debo decir que el relativismo a que se refieren ambos autores tiene una presencia considerable en el discurso político y en los medios, y una en cambio muy débil en las ciencias. En lo que concierne a la etnología y a la etnomusicología, que son los campos de acción científica en los cuales yo me muevo, puedo decir que tales críticas son excesivas y tienden a pasar por alto, como el mismo Geertz lo ha evidenciado en su momento, que la labor etnológica –y la etnomusicológica es una rama de ella– ha desempeñado un papel humanista muy importante en la historia de las ciencias occidentales y uno igualmente relevante de vanguardia, al oponerse a la autocomplacencia del pensamiento científico y demostrar tajantemente que la sistematización del conocimiento, así como el derecho a la particularidad, no son exclusividad de la cultura occidental:

Lo que reprochamos del antirrelativismo –dice Geertz– no es que rechace una aproximación al conocimiento que siga el principio «todo es según el color del cristal con que se mira», o un enfoque de la moralidad que se atenga al proverbio «donde fueres haz lo que vieres». Lo que le objetamos es que piense que tales actitudes únicamente pueden ser derrotadas colocando la moral más allá de la cultura, separando el conocimiento de una y otra (Geertz 1996, p. 124).

Vistas así las cosas, el relativismo no propone la negación de los valores y menos aún de la valoración, sino el que dicha valoración

se funde exclusivamente en una lógica etnocentrista como la que evidencian los anunciados de Hess o de Sebreli. La labor de la etnomusicología en los estudios sobre música ha sido por cierto bastante similar a la de la etnología con relación a las ciencias sociales. Poniendo en tela de juicio cánones supuestamente universales, la etnomusicología ha contribuido de manera contundente a combatir actitudes autoritarias para con las expresiones musicales de minorías culturales o grupos marginales. Su labor ha sido, en ese sentido, defender la tolerancia y el futuro de la diversidad cultural. Evidentemente, todas esas actitudes presuponen un juicio de valor con relación a la música, pero ello no debe llevarnos jamás a la mera apología. Entonces, ¿qué tipo de valoraciones son aquellas que el etnomusicólogo debe aceptar como posibles en sus textos? Lo repetiré: aquellas que los productores y consumidores de la música consideran como válidas. Una música desde el punto de vista cultural relativista como el que propone la práctica etnomusicológica solo puede ser entendida dentro de sus propios términos y éstos son, como diría un autor clásico de la disciplina, «los términos de su sociedad y su cultura, y de los cuerpos humanos que la escuchan, la crean y la realizan» (Blacking 1973, p. 25). Ahora, puesto que la música jamás es producida fuera de un contexto social y cultural, dichos términos estarán estrechamente ligados a las ideas de arte, de danza, de poesía, pero sobre todo a los individuos y a las instituciones sociales de la sociedad en que dicha música es producida. Dice Mantle Hood sobre la forma de ubicar tales valoraciones en el trabajo de campo etnomusicológico:

Trataremos de aprender por ejemplo cuál es la valoración que hace el compositor de una pieza determinada (...). Él deberá determinar si hay intérpretes profesionales y amateurs de esa música y bajo qué términos pueden éstos ser definidos. ¿Cómo comparar sus valoraciones? ¿Y qué pasa con el usuario y el consumidor de esa música? ¿Y cómo

comparar sus valoraciones con las de los que no son usuarios? ¿Existe un grupo social específico implicado, alguna asociación con cazadores, con guerreros, con miembros de familia real o con una secta religiosa? (...) ¿Cuál es el valor de una pieza específica con relación a las valoraciones de género, de una tradición o de un conjunto de tradiciones según diferentes miembros de dicha sociedad? (Hood 1982, p. 243).

Este catálogo progresivo nos muestra que las valoraciones, aun al interior mismo de un grupo, varían según quien las emita. Valorar es siempre acto intra o intercultural. Simon Frith nos ha recordado para el caso de la música popular que la valoración estética es igualmente una piedra fundamental del gusto popular, aduciendo incluso que lo popular surge precisamente de la acción de valorizar, diferenciar y establecer categorías. Frith habla de tres esferas de producción del valor en el caso de la música popular: la de los productores, quienes valorizan el producto según sus eficacia para generar ganancias, la de los músicos, quienes lo valorizan en función a aspectos técnicos y profesionales y, por último, la del público que valoriza la música en función a su permeabilidad para ser adaptada a los contextos privados en que aquél la escucha (Frith 1999, pp. 197-199). Si mi criterio no me engaña, ello significaría, como fue sugerido numerosas veces en la discusión originaria, que los juicios de valor no se encuentran inmersos en la música, sino en las relaciones sociales de quienes la producen, la distribuyen y la consumen. Nuestra labor debe ser, por consiguiente, la de localizar dichos criterios de valoración en esas tres esferas y no emitir criterios personales, pues estos últimos nada tienen que ver con el sistema de significación social que está siendo analizado.

Este punto me lleva a la última proposición que quisiera discutir aquí y que se refiere a la idea de algunos colegas de que los juicios de valor se justifican en investigaciones con un trasfondo político

activista, es decir, cuando el investigador se propone cambiar –léase mejorar– la situación de vida de las personas investigadas. A mi modo de ver, en dichos casos la labor etnomusicológica o la investigación musical corre el riesgo de devenir en un mero instrumento del trabajo político, lo cual puede ser muy provechoso desde un punto de vista proselitista, mas no desde un punto de vista científico. Mejorar las condiciones de vida de un grupo cultural es ciertamente una meta loable, y espero que sea parte de la agenda de todos nuestros colegas que trabajan con poblaciones maltratadas de alguna u otra forma. Veo aquí, sin embargo, dos problemas fundamentales. Las sociedades o grupos culturales no son homogéneos como suponía antiguamente la etnología. Establecer criterios absolutos para determinar qué música es la mejor para un grupo presupone un consenso total por parte de ese grupo o de esa sociedad. Si no fuera éste el caso, la diferencia pasa a convertirse en disenso y los disidentes en posible blanco de ataques al interior de su propia sociedad. La labor mediadora del etnomusicólogo se vería truncada aquí, incluso, al interior mismo del grupo investigado. Una serie de interrogantes se hacen igualmente visibles en este contexto: ¿quién decide qué es lo mejor para el grupo? ¿El investigador? ¿Sus informantes? Y si fuera el investigador, ¿cómo puede saber éste si su opción política es la más adecuada para tal grupo? ¿Con qué criterios puede él determinar qué es lo mejor para sus informantes? ¿Puede ir la valoración en contra del consenso general de dicho grupo, como pretenden comúnmente las vanguardias? La dificultad de responder satisfactoriamente a todas estas preguntas me hace pensar que resulta harto problemático el papel del investigador como agente político. Las investigaciones con un trasfondo activista obedecen por lo general a planteamientos políticos específicos. Si el investigador está plenamente convencido de la validez de ese programa, verá las cosas a través de su posición política, las valorizará también en función a sus convicciones y lo que es peor, desdeñará cualquier tipo de producción cultural no afín a su proyecto.

Como el etnocentrista, el agente político hablará desde sus orgullos y prejuicios. Hablar de objetividad científica en tales circunstancias me resultaría casi una ironía.

Para ejemplificar lo dañino que puede ser el condicionamiento ideológico en la investigación musical, voy referirme ahora de manera algo escueta a dos formas de trabajo con un trasfondo político que me parecen muy comunes en América Latina. La primera es una posición que yo llamaría “de orientación marxista” y que valoriza las expresiones culturales y musicales de las clases populares dentro del capitalismo como productos regidos por la lógica del consumo, y por lo tanto como herramientas de dominación del sistema; esto, dicho sea de paso, sin tomar en cuenta las valoraciones que realizan los productores y consumidores de dicha música. Una valoración de este tipo podemos encontrarla nítidamente en el siguiente texto del musicólogo cubano Leonardo Acosta cuando afirma:

El sistema de los ídolos es uno de los mecanismos clave del capitalismo moderno para aislar a la juventud de las que serían sus tareas y proyecciones lógicas. La rebeldía –latente o actuante– de la juventud es canalizada a través de esos ídolos, que al plantear pautas de comportamiento distintas y antagónicas a las de la generación anterior, de la cual aspiran a «emanciparse», crean la ilusión de que el conflicto de la sociedad es un conflicto entre generaciones, con lo cual pretenden escamotear la lucha de clases (Acosta 1982, p. 65).

Y continúa páginas más adelante:

(...) como parte de la «industria cultural», o de la llamada «cultura de masas» producida por esa industria, el mundillo de la música **rock** (o **pop**, **beat**, **yé-yé**, **gó-gó** [sic] etcétera) no es otra cosa que la integración final de la música comercial al mundo de los objetos y artefactos de la «sociedad de consumo», manifestación fascistoide de la

manipulación y diversionismo ideológico del complejo militar-industrial capitalista. (Acosta 1982, p. 69, la negritas son del original).

No quiero discutir aquí las ideas de Acosta, sí llamar la atención sobre la forma como son vertidas sus valoraciones ideológicas en el texto. Como puede apreciarse, el postulado marxista de que la lucha de clases es el conflicto central de la sociedad se presenta aquí como una verdad absoluta, aunque en el fondo no pasa de ser un juicio de valor vinculado a una ideología concreta. Los conflictos generacionales –y suponemos igualmente los de género y de carácter étnico– resultan ser en cambio apenas asuntos secundarios, supeditados a la verdadera emancipación, la aniquilación de la lucha de clases. De manera análoga, la calificación del rock como un instrumento fascistoide de dominación se funda en la convicción marxista de que el valor se produce solamente durante el proceso de producción, distribución y consumo de las mercancías, siendo el consumidor apenas un agente pasivo en el proceso productivo, una posición que encuentra su arquetipo en la doctrina adorniana del carácter fetichista de la música en la sociedad capitalista. Según Adorno, la conversión de la música en una mercancía capitalista habría llevado a aquélla a un proceso de enajenación, al separarla de su función primigenia, el desarrollo del material musical. Contrario a ello, la música habría devenido en una mera mercancía cuya función solo es alcanzar una mejor rentabilidad y satisfacer las pseudo-necesidades de consumidores pasivos (Adorno 2003, p. 24). Appadurai ha discutido de manera amplia la idea de que la actitud de los consumidores para con la mercancía sea siempre pasiva. Siguiendo a Simmel, para quien la subjetividad del consumidor también genera un valor de uso, propone Appadurai una lectura del consumo que va más allá de la compra y que incluye la economía de los objetos al momento de su circulación, es decir al momento de su aplicación para producir cultura en determinado entorno (Appadurai 1986, p. 13). Evidentemente comprar un

CD de reguetón producido por un *major*, es decir, por un representante del sistema capitalista y del *establishment*, es un acto de consumo común, escucharlo en el bar con los amigos o en la disco con la novia, disfrutar las palabras soeces y los textos misóginos son en cambio prácticas sociales que pueden determinar la producción de valores culturales alternativos a la cultura burguesa hegemónica. Los instrumentos de dominación pasan así a ser reformulados en las prácticas cotidianas de los consumidores –o de los oyentes en el caso de la música–, pudiendo pasar a convertirse en herramientas de oposición creativa al sistema. John Fiske ha llamado la atención sobre el hecho de que el esquema marxista de análisis tiende a reducir a los agentes sociales a una condición de víctimas, pasando por alto dichas prácticas contestatarias por considerarlas ajenas a la esfera de la gran política (Fiske 1999, p. 241). Por el contrario, Fiske antepone la teoría foucaultiana del poder a la marxista justamente, haciendo evidente el carácter contestatario de tales prácticas posteriores al consumo. Dice Fiske:

Uno de los muchos criterios que debemos a Foucault, es que las relaciones de poder no pueden ser concebidas solamente como una expresión de la lucha de clases. El poder es discursivo y debe ser entendido en sus prácticas específicas y no con relación a estructuras sociales abstractas. El poder social no puede ser considerado como las categorías sociales objetivas del tipo «clase»: una mujer puede participar del poder del patriarcado (...) en una alianza social, pero igualmente, mediante un típico desplazamiento de dicha alianza a un cotilleo irónico con otras admiradoras de telenovelas, puede indignarse y ofrecer resistencia a dicho poder. Igualmente un hombre privilegiado al interior del sistema puede en condiciones determinadas experimentar tanto el poder con la falta de éste. El poder se halla relacionado con las categorías sociales, pero también las contradice (Fiske 1999, p. 261, la traducción es mía).

Dentro de esta lógica el valor comercial del producto es determinado por los productores; la producción del valor cultural, por el contrario, escapa por completo al poder de las disqueras, pues éstas no disponen de mecanismos de control para las formas de recepción e interpretación después del consumo (Mendívil 2008, p. 113). Fiske ha anotado que la desconfianza de la izquierda marxista frente a tales prácticas de resistencia se debe al carácter reformista de aquéllas, que resulta ajeno al discurso revolucionario. Me parece que lo que Fiske pretende remarcar aquí es que la mirada marxista tiende a pasar por alto formas de resistencia cotidianas por considerarlas de poco provecho para un proyecto revolucionario global. El problema de una investigación de carácter o intención activista, por consiguiente, se refleja en los condicionamientos que determinan la lectura de la realidad que hace el investigador, quien al otorgarse el derecho de decidir qué es bueno o malo para el pueblo o los oyentes, excluye y descalifica toda forma alternativa a su programa. La actividad proelitista adquiere así un sentido de censura, cuando no represivo, que difícilmente encaja en las premisas humanistas que debería caracterizar nuestra disciplina.

El segundo tipo de investigación que justifica abiertamente los juicios de valor son los estudios de tendencia nacionalista. Voy a referirme ahora a dos casos de mi país, el Perú; uno de a principios del siglo xx, y otro de años recientes, que dan buena cuenta de los peligros que acarrear dichas posiciones. Desprendidas del imperio español a principios del siglo xix, las naciones latinoamericanas se sumergieron en un proceso de construcción de la nación como entidad homogénea (Anderson 2000, pp. 77-101). Esa idea de estado-nación homogénea heredada de Europa generó a principios del siglo xx en intelectuales peruanos como José Carlos Mariátegui la idea de que la nación peruana no había concluido su etapa de formación, siendo necesario llevar ese proceso a buen término (Mariátegui 1979, p. 26). Como las clases dirigentes peruanas de la República se hallaban ape-

gadas a la idea de civilización europea, optaron por despreciar toda expresión cultural indígena. Recién en los albores del siglo xx el indio surge como un tema en la literatura sociológica y como un actor determinante en la formación de la nación peruana (Valcárcel 1972, p. 103). Es por esos mismos años cuando las influencias de los nacionalismos musicales y el nacimiento de la musicología comparada despiertan el interés de algunos músicos por la hasta entonces ignorada práctica musical de los indios. Al llegar a la capital del país, José María Arguedas encontrará un medio sumamente hostil hacia lo indígena, y por consiguiente, hacia las prácticas musicales de los indios. José Castro, el fundador de los estudios de música indígena en el Perú, por ejemplo, no dudó en tildar la música andina como grotesca, de una «primitiva sencillez y de cerrada uniformidad» (Castro 1937, p. 838). No es de extrañar entonces el especial empeño de Arguedas en reivindicar las expresiones musicales de los pueblos andinos por considerarlas víctimas de una violenta injusticia. Pienso que el tono mesiánico de algunos escritos de Arguedas inspiró el carácter nacionalista de la obra de estudiosos de generaciones posteriores, quienes hicieron del programa justiciero de Arguedas un planteamiento ideológico más radical y por tanto más intransigente en defensa de lo andino. Tal vez uno de los mayores exponentes de una vertiente nacionalista en la musicología latinoamericana sea el musicólogo cuzqueño Policarpo Caballero Farfán, quien dedicó años de su vida al estudio de la música incaica, que era como se denominaba la música andina en ese entonces. La defensa que hace Caballero Farfán de la música incaica en los años cuarenta es categórica y se funda en el uso de lo que bien se podría denominar como un lenguaje épico dentro del discurso etnomusicológico. Dice Caballero Farfán al final de su libro:

Aquel invaluable tesoro artístico tawantinsuyano, transparente, como hemos visto, un profundo sentido de orden, de simetría, de armonía,

de belleza, de lozanía, advirtiéndose en todo momento, una acentuada originalidad, un gran refinamiento, un peculiar estilo, así como forma, unidad, variedad y medida, cualidades estéticas poco comunes que, en conjunto, jamás se ha podido constatar en manifestaciones musicales de otros pueblos. (...) Las melodías transcritas sin duda alguna, son fragmentos de las más preciadas joyas del estetismo musical americano, modeladas de acuerdo con las exigencias de una elevadísima técnica. Cada una de ellas es una obra de arte de amplios perfiles y sorprendente originalidad y emotividad, con modos y tonalidades en perfecto acuerdo con la moderna música clásica europea; con ritmos multiformes, ágiles y vigorosos con medidas y compases cuya variedad no posee música folklórica alguna y, en fin, con formas estructurales clásicas que ponen en meridiana evidencia el maravilloso sentido musical de los Hijos del Sol, que por su innegable espíritu creador y progresista, poseyeron música folklórica como fruto espontáneo del pueblo, es decir, libre de toda ley metódica, y también, música no folklórica, es decir, música culta, estructurada con verdadero rigor científico. (Caballero Farfán 1988, p. 357).

Se me objetará que me estoy refiriendo a un modelo de investigación ya superado, que estoy resucitando muertos. Me temo que no sea el caso. Como ejemplo, quiero traer a colación una cita de un libro reciente en el que encuentro el mismo tono intransigente y nacionalista. Al versar sobre la situación de las danzas folklóricas de los Andes en la actualidad dice un investigador peruano:

Muchas danzas que llegan de fuera son también folklóricas, así como el rock, la cumbia chicha, tecnocumbia y otras; sin embargo la [sic] consideran, acaso como las mejores, porque vienen del “extranjero”, porque llegan a auditorios más mercantilistas, pero carentes de proyección histórico cultural [sic]. (...) Es necesario deslindar y separar las expresiones culturales andinas, peruanas en general y extranjeras (Domínguez Condezo 2003, p. 18).

Si en el primer texto el tinte nacionalista idealiza las prácticas musicales andinas al colocarlas como canon de magnificencia musical a nivel internacional («cualidades estéticas poco comunes que, en conjunto, jamás se ha podido constatar en manifestaciones musicales de otros pueblos», o «cuya variedad no posee música folklórica alguna») y solo comparable a otro hito musical («en perfecto acuerdo con la moderna música clásica europea»), en el segundo encontramos evidentes rasgos xenófobos al rechazar las expresiones de otros pueblos por enajenantes y mercantilistas. Las demandas son claras: la música andina debe ser reconocida mundialmente como una de las mejores, en el primer caso; en el segundo, debe ser separada de la “extranjera” para asegurar su personalidad primigenia y la permanencia de su auténtica esencia. Los juicios de valor vertidos por ambos estudiosos se orientan así a establecer categorías de valoración entre las expresiones musicales andinas, auténticas y únicas según ellos, y las extranjeras, declaradas como inferiores o enajenantes. Mas dicha cruzada no atenta solamente contra las expresiones culturales de otros países. Al establecer lo andino como lo peruano por excelencia, tales enunciados se vuelcan asimismo contra las diversas expresiones musicales de un país pluricultural como el Perú. Nuevamente nos encontramos con un orgullo excedido y excluyente que acecha en forma de juicios o prejuicios de valor revestidos de un aura científica.

¿Cuál debe ser entonces la actitud del investigador frente a los juicios de valor? Si nadie es capaz de librarse plenamente de sus valores al momento de investigar, entonces ¿qué sentido tiene tratar de condicionarlos o negarlos? Encuentro aquí un paralelo con el tema de la representación, que es uno de los temas más discutidos en la etnología en los últimos años; por eso quisiera permitirme una pequeña excursión en dicha temática. Hasta bien entrado el siglo xx, la etnología gozaba de un prestigio bastante sólido como una disciplina que describía objetivamente las culturas que estudiaba. Sin embargo, hacia finales de los años setenta, una serie de sucesos sacudieron las premisas de la representación etnológica. El primer hecho que

quiero traer a colación con este tema es la publicación del libro *Orientalismo* del crítico literario palestino Edward Saïd, que conmocionó el ambiente etnológico al poner al descubierto que la literatura sobre otras culturas distaba mucho de ser objetiva. Saïd había analizado discursivamente la obra de diversos autores europeos que representaban el mundo oriental y había llegado a la entonces sorprendente conclusión de que tal representación no reflejaba una realidad cultural ni geográfica, sino apenas un mundo imaginado por dichos autores, en el cual el Oriente hacía de contraparte de la Europa ilustrada, pasando así a representar lo bárbaro y lo irracional por antonomasia. Según Saïd, este tipo de saber se originaba en grandes generalizaciones que se remitían, no a una designación neutral, sino en una interpretación evaluativa de los sujetos orientales observados (Saïd 2002, p. 304). La etnología y las disciplinas afines, por tanto, no se valían de una descripción objetiva como se había creído hasta entonces, sino que ellas mismas formaban un campo de conocimiento en el que, a través de imágenes arbitrarias, se construía un "Otro". Apenas unos años después otro libro volvería a sacudir las premisas de la representación etnológica. Me refiero al libro *Time and the Other: How the Anthropology makes its Object* (*El tiempo y los otros: cómo la antropología construye su objeto de estudio*) del etnólogo belga Johannes Fabian. Según Fabian, la representación del "Otro" en la etnología se forjaba en la construcción retórica de una disparidad temporal. Fabian ha denominado dicha estrategia como una negación de la contemporaneidad en el encuentro etnológico (*deny of coevalness*). Desde un punto de vista lógico la separación en tiempos disímiles entre observador y observado resulta un absurdo pues, sin duda alguna, es solo mediante una temporalidad común entre los participantes como la etnología se hace posible. Pero, en efecto, el discurso etnológico, afirmaba Fabian, se funda en una tendencia persistente y sistemática a desplazar sus referentes a un tiempo distinto a aquel en el cual tiene lugar el encuentro, es decir, a hacer del acercamiento espacial hacia el informante un distanciamiento temporal. Ya sea por medio de una

clasificación del tiempo en formas tipológicas como preindustrial, preliterario, precapitalista, etc. (Fabian 1983, p. 33), o ya bien mediante el uso del presente etnográfico para describir sociedades “exóticas” –los Nuer son, los Nuer piensan, los Nuer suelen hacer tal o cual cosa, etc.– que las congela al momento de la observación (Ibíd., p. 81), la escritura etnográfica remite al otro, a un tiempo disidente que lo aprisiona y lo excluye del “mundo normal”, condenándolo a ser un nómada perdido en la cronología histórica mundial estipulada por Occidente.

En el campo de los estudios musicales, el derrotero científico siguió rumbos parecidos. La sistematización y la clasificación de los sistemas musicales de las culturas del mundo no buscaba celebrar la diversidad sonora humana. Por el contrario, el ansiado propósito de la musicología primera fue la reconstrucción del desarrollo de la música como proceso unitario, partiendo de “la cima de dicho desarrollo”, es decir, de Occidente, para ir marcha atrás hacia sus orígenes. Como el etnólogo, el musicólogo precisó para ello también de un distanciamiento temporal con las otras músicas. Al ser proclamadas como la cumbre del desarrollo musical humano, la polifonía y el *melos* europeos se establecieron como agentes de distinción temporal en la música desplazando al extremo opuesto a otras características musicales como la monodia y el ritmo. Subyugada textualmente, la música de diversos pueblos del Medio Oriente se convirtió entonces en «la música monódica de los árabes», análoga a la monodia medieval (véase Salazar 1965, pp. 49-58), del mismo modo que las expresiones musicales de diversas sociedades del continente africano devinieron en «la música rítmica negra», pasando de buenas a primeras a representar formas primigenias del desarrollo musical humano (Carl 2004, p. 147)⁵.

5 Existe una traducción al español de Júcar Ediciones bajo el nombre *Retóricas de la antropología*, del año 1991.

Por esos mismos años, mientras la voz poscolonial de Gayatri Spivak ponía en tela de juicio la representación del “Otro” justamente por despojarlo de la palabra (Spivak 1988, p. 17), una nueva publicación puso en el tapete las estrategias de construcción verbal de los textos etnográficos: la obra colectiva *Writing Culture* (Clifford y Marcus 1986)⁶. Al igual que Saïd en *Orientalismo*, afirmaba James Clifford en la introducción del libro que las representaciones etnográficas eran ficciones, formas verbales de amoldar una compleja y dispar realidad a un sistema explicativo convincente y unitario (Clifford 1986, p. 6). La representación etnológica, por tanto, no era objetiva en el sentido que las ciencias naturales dan a esa palabra, sino el producto de un proceso selectivo de imágenes y situaciones que debían encajar en un cuerpo narrativo coherente constituido mediante el uso de figuras retóricas como el tropo y la alegoría. Así, siguiendo a Foucault, Clifford sitúa la representación del “Otro” como un ejercicio de poder mediante la escritura, como un proceso relacional entre individuos condicionados por una jerarquía histórica concreta. La llamada “crisis de la representación” llevó a los etnólogos –y por añadidura a los etnomusicólogos– a preguntarse: ¿es posible representar una cultura ajena?

La respuesta negativa a dicha interrogante no determinó, sin embargo, la muerte de la disciplina. Recogiendo la idea derridana de la objetivación de la propia subjetividad, la etnología posmoderna propuso entonces una escritura reflexiva capaz de hacer manifiestas las relaciones de poder durante y después de la actividad etnográfica, es decir una escritura capaz de pensar la perspectiva desde la cual se observa. Siguiendo las pautas de esta etnología reflexiva, también la etnomusicología ha sentido la necesidad de buscar nuevas formas de escritura o de representación etnográfica que reflejen la perspectiva desde la cual han sido realizadas y que hagan al mismo tiempo evidentes sus limitaciones representativas (Seeger 1991, p. 293; Bohlman 1997, p. 148). Creo que ésa es la actitud que debemos tomar en

la etnomusicología con relación a los juicios de valor, una actitud reflexiva que nos haga conscientes de cómo nuestros orgullos y nuestros prejuicios influyen en la forma como observamos y valoramos nuestro objeto de estudio. Por eso es nuestro deber hacer explícita nuestra posición en nuestros textos, pues así advertimos al lector sobre nuestros posibles odios y nuestras simpatías. El etnomusicólogo debe, a mi parecer, tratar de desprenderse de su subjetividad al investigar un tipo determinado de música, procurando una descripción neutral de la misma a partir del sistema auditivo y social que la genera. Para lograrlo, William Brooks ha propuesto el ideal del investigador carente, no de buen gusto, sino de gusto por completo. El gusto, nos recuerda Brooks, involucra siempre una forma de posicionarse estética, económica o históricamente. Carecer de gusto, en cambio, puede ser muy útil al momento de investigar un tipo de música:

Para empezar adoptar la carencia de gusto es aceptar esencialmente que toda música es igualmente valiosa, o si se prefiere, que igual de basura. De ello se desprende que toda música puede ser investigada (y debe ser investigada tarde o temprano) con interés y sin prejuicios. Y “toda música” significa, de hecho, exactamente lo que ello quiere decir: toda música, de cualquier cultura y de cualquier época. Justamente en el marco de nuestra propia tradición cultural “toda la música” encierra un vasto dominio: la música popular por supuesto, pero también la música clásica, la vanguardia, la himnología, el folkllore, los cantos litúrgicos, el *musak* y cualquier otra categoría que se quiera nombrar... (Brooks 1982, p. 13).

El carecer de gusto al momento de la investigación nos libraría del peligro de valorar la música estudiada según criterios ajenos a quienes la producen y la consumen, nos llevaría a la conclusión de que no hay forma de valorar una música objetivamente. No existe, en efecto, ninguna medida universal para determinar cuál música es

buena y cuál es mala (Nettl 1983, p. 318), solo agentes sociales posicionados de forma discursiva en el mundo social y con relación a tal música. El reconocer los criterios de valoración de otras culturas, por cierto, no tiene por qué llevarnos a denigrar nuestras tradiciones. El relativismo cultural etnomusicológico no aboga por la desaparición del gusto musical en el planeta, y mucho menos del gusto musical del etnomusicólogo en su vida privada: apunta a una desactivación de ese gusto durante y después de la labor etnográfica. Como Brooks sugiere, debemos aprender a ignorar los sistemas de valor que han impregnado nuestros gustos, debemos acostumbrarnos a usarlos de una manera selectiva, reflexiva y crítica (Brooks 1982, p. 18). De lo contrario nuestros trabajos no pasarían de ser apologías de nuestros gustos, de nuestras convicciones estéticas o ideológicas o de nuestros prejuicios. Es por eso por lo que, pese a las buenas intenciones que los motivan, la etnomusicología tiende a desconfiar de investigaciones con un trasfondo político o ideológico. La etnomusicología reflexiva por la que yo abogo, clama por un campo de reflexión en el cual podamos confrontar nuestros gustos y disgustos con otros divergentes, y de este modo vencer nuestro orgullo y nuestros prejuicios al momento de valorar algo. Propone, junto con Brooks, desarrollar el gusto por la carencia de gusto (Brooks 1982, p. 18). Creo que solo mediante dicha actitud reflexiva y mediadora podremos llevar una empresa etnomusicológica a un final semejante al de la novela de Jane Austen, es decir, a un final feliz.

Julio Mendívil (Perú) es músico, etnomusicólogo y escritor. Ha publicado *La agonía del condenado* (EDC, 1998), *Todas las voces: artículos sobre música popular* (Biblioteca Nacional del Perú, PUCP, 2001), *Ein musikalisches Stück Heimat: ethnographische Beobachtungen zum deutschen Schlager* (Transcript Verlag, 2008) y *Del juju al uauco: un estudio arqueomusicológico sobre las flautas de cérvido en la región Chinchaysuyu del imperio de los Incas* (Abya Yala, Ecuador, 2010). Ha sido investigador del Departamento de Etnomusicología de la Universidad de Música y Teatro de Hannover. Es miembro de la directiva de IASPM-AL y vocal del grupo de etnomusicología de la Sociedad Alemana de Musicología. Actualmente dirige la cátedra de Etnomusicología en el Instituto de Musicología de la Universidad de Colonia, en Alemania.

Lista de referencias

- ACOSTA, Leonardo. (1982). *Música y descolonización*. La Habana: Arte y Literatura.
- ADORNO, Theodor. (1992). *Einleitung in die Musiksoziologie*. Fráncfort: Suhrkamp.
- (2003). «Über den Fetischcharakter in der Musik». En *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*. Fráncfort: Suhrkamp, pp. 14-50.
- AHMED, Abdel Ghaffar. (1973). «Some Remarks from the Third World on Anthropology and Colonialism: The Sudan». En *Anthropology and the Colonial Encounter*. Talal Asad (Ed.). Atlantic Highlands: Humanities Press, pp. 259-270.
- ANDERSON, Benedict. (2000). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- APPADURAI, Arjun. (1986). «Introduction: Commodities and the Politics of Value». En *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Arjun Appadurai (Ed.). Londres y Nueva York: Cambridge University Press, pp. 3-63.
- BLACKING, John. (1973). *How Musical is Man?*. Seattle y Londres: University of Washington Press.
- BOHLMAN, Philip. (1997). «Fieldwork in the Ethnomusicological Past». En *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Gregory F. Barz y Timothy J. Cooley (Eds.). Nueva York y Oxford: Oxford University Press, pp. 139-162.
- BROOKS, William. (1982). «On Being Tasteless». En *Popular Music 2. Theory and Method*. Richard Middleton y David Horn (Eds.). Cambridge: Cambridge University Press, pp. 9-18.

- CABALLERO FARFÁN, Policarpo. (1988). *Música inkaika. Sus leyes y su evolución histórica*. Cuzco: Cosituc.
- CLIFFORD, James. (1986). «Introduction: Partial Truths». En *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. James Clifford y George Marcus (Eds.). Los Ángeles y Londres: University of California Press, pp. 1-26.
- CARL, Florian. (2004). *Was bedeutet uns Afrika? Zur Darstellung afrikanischer Musik im deutschsprachigen Diskurs des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*. Münster: Lit Verlag.
- CASTRO, José. (1937). «Sistema pentafónico en la música indígena precolonial del Perú». *Boletín Latinoamericano de Música*, IV, 835-848.
- DOMÍNGUEZ CONDEZO, Víctor. (2003). *Danzas e identidad nacional*. Lima: Universidad de Huanuco-Editorial San Marcos.
- ERLMANN, Veit. (1993). «The Politics and Aesthetics of Transnational Musics». *The World of Music*, 35 (2), 3-15.
- _____. (1998). «Wie schön ist klein? World Music, Globalisierung und die Ästhetik des Lokalen». *Alternativen*, 38, 9-23.
- FABIAN, Johannes. (1983). *Time and the Others: How Anthropology makes Its Object*. Nueva York: Columbia University Press.
- FISKE, John. (1999). «Die Linke und der Populismus». En *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*. Roger Bromley, Udo Göttlich y Carsten Winter (Eds.). Lüneburg: zu Klampen, pp. 237-278.
- FRITH, Simon (1999). «Das Gute, das Schlechte und das Mittelmäßige. Zur Verteidigung der Populärkultur gegen den Populismus». En *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*. Roger Bromley, Udo Göttlich y Carsten Winter (Eds.). Lüneburg: zu Klampen, pp. 191-236.

- GEERTZ, Clifford. (1996). «El anti-antirrelativismo». En *Los usos de la diversidad*. Barcelona: Paidós Ibérica-ICE-UAB, pp. 95-124.
- HESS, Willy. (1963). *Vom Doppelantlitz des Bösen in der Kunst. Dargestellt am Beispiel der Musik*. Múnich: J. F. Lehmanns Verlag.
- HOOD, Mantle. (1982). *The Ethnomusicologist*. Ohio: The Kent State University Press.
- KLENKE, Kerstin. (2000). «Crazy for Pure Products?». *Zur Problematik der Populärmusik in der musikethnologischen Forschung*. Tesis de grado no publicada. Universidad de Colonia, Colonia.
- LIEBER, Hans-Joachim. (1991). «Zur Theorie totalitärer Herrschaft». En *Politische Theorien von der Antike bis zur Gegenwart*. Hans-Joachim Lieber (Ed.). Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, pp. 881-932.
- MANUEL, Peter. (1995). «Music as Symbol, Music as Simulacrum: Post-modern, Pre-Modern, and Modern Aesthetics in Subcultural Popular Musics». *Popular Music* (14), 227-239.
- MARCUS, Georg y Michael Fischer. (1999). *Anthropology as Cultural Critique. An Experimental Moment in the Human Sciences*. Chicago y Londres: University of Chicago Press.
- MARIÁTEGUI, José Carlos. (1979). *Peruanicemos al Perú*. Lima: Amauta.
- MENDÍVIL, Julio. (2005). «Huaynos híbridos: estrategias para entrar y salir de la tradición». *Lienzo* (25), 27-64.
- . (2008). *Ein musikalisches Stück Heimat. Ethnographische Beobachtungen zum deutschen Schlager*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- MERRIAM, Alan P. (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.

- NATTIEZ, Jean-Jacques. (2004). *The Battle of Chronos and Orpheus: Essays in Applied Musical Semiology*. Oxford: Oxford University Press.
- NETTL, Bruno. (1983). *The Study of Ethnomusicology: Twenty-Nine Issues and Concepts*. Urbana, Chicago y Londres: University of Illinois Press.
- NIETZSCHE, Friedrich. (1999). «Jenseits von Guten und Bösen». En *Werke*, t. II. Múnich y Viena: Carl Hanser Verlag, pp. 9-173.
- PELINSKI, Ramón. (2000). *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal.
- SAÏD, Edward. (2002). *Orientalismo*. Barcelona: Debate.
- SALAZAR, Adolfo. (1965). *Conceptos fundamentales en la historia de la música*. Madrid: Revista de Occidente.
- SEBRELI, Juan José. (1992). *El asedio a la modernidad. Crítica del relativismo cultural*. Barcelona: Ariel.
- SPIVAK, Gayatri (1988). «Subaltern Studies: Deconstructing Historiography». En *Selected Subaltern Studies*. Ranajit Guha y Gayatri Spivak (Eds.). Nueva York y Oxford: Oxford University Press, pp. 7-32.
- VALCÁRCEL, Luis E. (1972). *Tempestad en los Andes*. Lima: Universo.



Índice de nombres

Los nombres mencionados aquí no remiten a las listas de referencias de los autores.

ACDC, 146

Acosta, Leonardo, 275-276

Adler, Guido, 29-30, 30n, 47, 47n

Adorno, Theodor, 15, 19, 34n, 65, 76, 80, 81, 82, 83-84, 85, 86, 91, 92, 245, 262-263, 263n, 276

Adrià, Ferrán, 233n

Aguilera, Alejandro, 249

Agustín, José, 242

Ahmed, Abdel Ghaffar, 264

Alemán, Miguel, 242n

Alice, Maria, 143n

Allen, Warren D., 52, 54

Allen, Woody, 140n, 142n

Allueva, Félix, 170

American Musicological Society, 35

- Anbruch*, 83
Anderson, Benedict, 241, 278
Ao meu Brasil, 78
Appadurai, Arjun, 276
Araújo, Paulo César de, 127
Araújo Duarte Valente, Heloísa de, 17, 19-20, 118, 136, 139, 141n
Argentina Beat. Crónicas del primer rock argentino, 242n
Arguedas, José María, 262-263, 279
Aristóteles, 91, 116
Arom, Simha, 218
Astaire, Fred, 140
Attali, Jacques, 203
Auschwitz, 76n
Austen, Jane, 261, 286
Aventis, 77n
Ayestarán, Lauro, 37
- Bach, Johann Sebastian, 102, 202, 268
Bachelard, Gaston, 27, 211
Baitello, Norval, 156-157
Balas sobre Broadway, 140n, 142n
Bandolim, Jacó do, 151n
Bank of Manhattan, 77n
Baró, Jaume, 221
Baroni, Mario, 223
Bartók, Bela, 33n
BASF, 77n
Baudelaire, Charles, 158
Baudrillard, Jean, 270
Baumgarten, Alexander Gottlieb, 176
Bayer, 77n

Beard, David, 217, 237
Beatles, 146, 159, 230n, 238n
Beethoven, Ludwig van, 102, 107, 167, 224, 268
Béhague, Gerard, 43, 52n
Belting, Hans, 232
Benjamin, Walter, 19, 65, 73, 74-75, 76, 77-78, 92, 139, 139n, 140, 158
Bent, Margaret, 43
Bentham, Jeremy, 175
Berger, Peter, 49, 79n
Berkeley, George, 41
Biblia, 172
Blacking, John, 116, 266, 267, 272
Blázquez, Gustavo, 225
Bloom, Harold, 199, 199n
Blum, Stephen, 43
Boas, Franz, 31, 33n
Bohlman, Philip, 43, 46, 284
Bolinger, Dwight, 179
Bolívar, Adriana, 179, 189
Borio, Gianmario, 224
Born, Georgina, 39
Bourdieu, Pierre, 20, 25, 27, 49, 50, 53, 56, 102, 103, 106, 197, 203-204, 204n, 208, 209, 211, 236, 238, 244, 266
Brett, Philip, 225
Brooks, William, 267n, 285, 286
Brown, Steven, 221
Bruckner, Anton, 137, 268
Buarque, Chico, 72, 124
Buena Vista Social Club, 229n, 243n
Bunge, Mario, 34, 42

Cabalgata, 118
Caballero Farfán, Policarpo, 279-280
Calcaño, José Antonio, 37
Callegare, Laura, 223
Calsamiglia, Helena, 179
"Camino de las Estancias", 87
Campa, Román de la, 229n
Canção d'Além-Mar, 20, 143n
Carcasses, Roberto, 243n
Carl, Florian, 283
Carlos, Erasmo, 118
Carlos, Roberto, 117-118
Carpentier, Alejo, 36
Carro velho é fubica, 119
Carta de la Transdisciplinarietà, 169
Carvalho, Beth, 124
Castillo Fadic, Gabriel, 56
Castoriadis, Cornelius, 201-202
Castro, José, 279
Castro, Letícia, 136
Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (Celarg), 23
Chailley, Jacques, 36
Chamboredon, Jean-Claude, 209, 211
Chanan, Michael, 137n, 152
Chase, Gilbert, 43
Chayanne, 71
Chazarreta, Andrés, 205-206
Chion, Michel, 143
Chomsky, Noam, 208
Chrysander, Friedrich, 28
Círculo de Viena, 32, 51
Clarke, Eric, 221

- Clifford, James, 284
Coatlicue, 232
Colección de Musicología Latinoamericana Francisco Curt Lange, 23
Columbia, 151
Combarieu, Jules, 31
Comte, Augusto, 30n
Connor, Steven, 99, 129
Cook, Nicholas, 180, 221
Cooley, Timothy J., 33, 33n, 54, 57
Corrêa de Azevedo, Luiz Heitor, 37
Cortés, David, 242
Costa, Ricardo, 208
Cragolini, Alejandra, 230n
Crónica del rock fabricado acá, 171
Cumming, Naomi, 249
Cunningham, Alice, 33n
- Dahlhaus, Carl, 43, 222, 223, 224
Dalmonte, Rossana, 223
Danto, Arthur, 91, 231
Darcy, Fitzwilliam, 261, 262
Davis, Miles, 71
Davison, Archibald, 35
Deep Purple, 146
Defagó, Cecilia, 70n
Densmore, Frances, 33n
Descartes, René, 41
Dialéctica de la Ilustración, 81
Días de radio, 140n, 142n
Díaz, Claudio, 17, 20, 196, 205n, 206
Dicap, 150

- Dickie, George, 91
Dilthey, Wilhelm, 31
Documenta, 233n
Dogan, Matei, 40
Domínguez Condezo, Víctor, 280
Donas, Ernesto, 135n, 154
Duchamp, Marcel, 232
Duckles, Vincent, 28, 29, 31, 35, 39, 47n
DuPont, 77n
Durval Discos, 139n
- É o Tchan*, 116-117, 118
Eagleton, Terry, 202, 231
eBay, 145
Echeverría, Javier, 26, 32, 34, 57
Eco, Umberto, 106, 185
Einstein, Albert, 174
El graduado, 152
El libro de la salsa, 170
El Sol, Festival Iberoamericano de la Comunicación Publicitaria, 233n
Elias, Norbert, 103
Ellis, Alexander von, 47n
Erasmus de Rotterdam, 103
Erlmann, Veit, 270-271
Escuela de Fráncfort, 34n, 37, 74, 201
Estácio, paradigma del, 120
Estancia La Candelaria, 19, 65, 87-94
Etienne, Nicolás, 31

- Fabbri, Franco, 110, 225-226, 228
Fabian, Johannes, 282
Federal Reserve Bank of New York, 77n
Fernández Palomo, María Aldara, 242, 242n
Ferrater Mora, José, 41
Fétis, François-Joseph, 31, 31n
Fewkes, Jesse Walter, 33n
Feyerabend, Paul, 42
Filardo, Verónica, 243
Fischer, Michael, 263n
Fischerman, Diego, 200
Fiske, John, 277-278
Foerster, Heinz von, 186
Folha de São Paulo, 144
Folhateen, suplemento, 135, 144 *citada*, 146
Follari, Roberto, 165
Ford Motor Company, 77n
Forkel, Johann Nikolaus, 31
Foucault, Michel, 277, 284
Franco, Francisco, 80
Frith, Simon, 100, 107, 109, 110, 114, 168, 177, 220, 228, 232, 273
Fubini, Enrico, 91
Furlong, Guillermo, 37
Furtwängler, Wilhelm, 139
- Gadamer, Hans-Georg, 41, 240
Gaffet, Hernán, 242n
Gallo, Rafael, 142n, 143n
García, David, 242
Garcia, Irineu, 159

- García Canclini, Néstor, 103, 196, 235, 235n, 236, 237, 239, 240, 244
- Garda, Michela, 224
- Gardel, Carlos, 78, 141, 141n
- Garza, María Luisa de la, 230
- Gauntlett, David, 234
- Geertz, Clifford, 271
- GEMM.com, 145
- Gesualdo, Vicente, 37
- Gilberto, João, 122, 159
- Gloag, Kenneth, 217, 237
- Gois, Graça, 119
- Goldmann, Lucien, 201
- Gómez, Vicente, 81, 84-85
- Gómez, Zoila, 43
- González, Crispina, 74n
- González, Juan Pablo, 23, 43, 67, 69, 70, 72, 135n, 143, 144, 146, 150, 151, 165, 195, 235
- González Ávila, Manuel, 184, 188
- Granovetter, Mark, 49
- Grebe, María Ester, 42, 47n, 52n, 55
- Grignon, Claude, 239
- Guba, Egon, 171, 184-185
- Guerra, Juan Luis, 188
- Habermas, Jürgen, 73, 74, 76, 84-85
- Hall, Stuart, 196
- Hanslick, Eduard, 91
- Hardt y Colectivo Situaciones, 85
- Hebdige, Dick, 196
- Hegel, Georg, W. F., 80-81, 91

Helmholtz, Hermann von, 29, 58
Helser, Elizabeth, 47n
Hendrix, Jimmy, 71
Herzog, George, 31
Hesmondhalgh, David, 39
Hess, Willy, 268, 270n, 272
Hessen, Johannes, 43n
High School Musical, 71
Holloway, John, 85-86, 87
Homero, 77
Hood, Mantle, 43, 272
Horenstein, Ariela, 70n
Horkheimer, Max, 34n, 245
Hornbostel, Erich M. von, 33, 47n
Hume, David, 41
Hurtado, Iván, 167

I. G. Farben, 76n-77n
Iglesias, Julio, 65, 66, 67, 68, 69, 72, 77, 78, 79-80, 85, 86-87, 184,
235
II Guerra Mundial, 34, 77n
International Association for the Study of Popular Music-América
Latina (IASPM-AL), 15, 22-23, 27, 44, 65, 66, 66n, 70, 79, 86, 135,
143, 234
International Folk Music Council, 33n

Jackendoff, Ray, 223
Jacobioni, Carlo, 223
Jairazbhoy, Nazir A., 36
Jakobson, Roman, 200

Jara, Víctor, 150, 151n

Jefferson, Tony, 196

João, Belmiro do Nascimento, 48n

Jobim, Tom, 121, 159

John, Elton, 147n

Jones, Daniel, 221

Jornal do Brasil, 125

Kafka, Franz, 76, 202

Kant, Immanuel, 41, 91

Kerman, Joseph, 179-180

King África, 238n

Klenke, Kerstin, 263n

Kodály, Zoltan, 33n

Korsyn, Kevin, 50n, 222, 226, 227

Kramer, Lawrence, 224, 226

Krogh, Georg von, 48n

Kuhn, Thomas, 49

Kunst, Jaap, 36

La Bamba, 242n

La fuente, 232

La gasolina, 167

La Gioconda, 232

La gota fría, 167

Lacerda, Genival, 118

Lanz, Rigoberto, 182

Led Zeppelin, 146

Legrenzi, Giovanni, 223

Leibniz, Gottfried W., 41
Leme, Mônica, 116
Lerdahl, Fred, 223
Levin, Thomas, 83, 84
Lieber, Hans-Joachim, 268n
List, George, 42, 43, 55
Liszt, Franz, 16
Lluis-Puebla, Emilio, 221
Locke, John, 41
López Cano, Rubén, 17, 21-22, 43, 46n, 69, 135, 207, 222, 223, 231, 233n, 234, 243, 246
Luckmann, Thomas, 49, 79n
Luhamann, Niklas, 175
Lukács, Georg, 201
Luz, Moacyr, 124

Macionis, John, 49
Madoery, Diego, 23
Madonna, 72, 157n, 188
Madrid, Alejandro, 23, 44, 72, 234-235
Malebranche, Nicolás: 41
Manet, Édouard, 91
Mano a mano, 141n
Manuel, Peter, 52n, 55n, 270
Marcadet, Christian, 152, 159
Marcus, Georg, 263n, 284
Marcuse, Herbert, 76
Margulis, Mario, 196
Mariátegui, José Carlos, 278
Marley, Bob, 108n

Martí i Pérez, Josep, 45, 54, 219, 231
Martin, George, 159
Martinelli, Dario, 222n
Más allá del bien y del mal, 262
Massone, María Eugenia, 230
Matos, Claudia, 115
Mattos, Márcio, 135n, 147
Mazzola, Guerino, 221
Méndez, Evaristo, 169, 172, 174
Mendívil, Julio, 17, 22, 35n, 44, 71, 262, 267, 278
Merker, Björn, 221
Merriam, Alan P., 33n, 35, 36, 43, 47n, 51, 52, 54, 55, 265, 267
Mesa, Paula, 23, 92
Michaud, Yves, 70n, 91
Middleton, Richard, 77n
Minhot, Leticia, 70n
Miranda, Carmen, 140
Moncada, Fredy, 23
Monctezuma, 170
Mono Blanco, 243n
Moraes, Vinícius de, 159
Moreno, Luis, 36
Morin, Edgar, 113
Mozart, Wolfgang Amadeus, 102
Mozejko, Danuta, 208
Music Technology Group, 222n
Música Popular Brasileña (MPB), 100, 100n, 105, 108, 110, 117,
123-126, 127
Muylaert, Anna, 139n
Myers, Helen, 33n, 35, 54
Myspace, 146, 219, 245

Napolitano, Marcos, 108, 124
Nattiez, Jean-Jacques, 219, 232, 268n, 270
Navarro, Osmar, 119
Nettl, Bruno, 35, 36, 51, 54, 226, 263n, 264, 266, 286
New Musicology, 180
Newton-Smith, William, 42, 50
Nichols, Mike, 152
Nietzsche, Friedrich, 262
Nogueira, João, 124
Noll, Thomas, 221
Nunes, Clara, 124
Nunes Frota, Wander, 23, 135n

Ochoa, Ana María, 43, 227
Olvera, José Juan, 244, 246n
Orgullo y prejuicio, 261
Orozco, Danilo, 43
Ortega, Palito, 242
Ortiz, Renato, 103, 120, 201

Paddison, Max, 81-82
Padilla, Alfonso, 23, 65, 68, 71, 86
Pahre, Robert, 40
Paiva, Eduardo, 135n, 157
Paiva, Raquel, 116
Pardo, María Laura, 230
Parra, Violeta, 70, 151n
Pascoe, Juan, 243, 243n
Passeron, Jean-Claude, 209, 211, 239

Passler, Jan, 28, 29, 31, 35, 39, 47n

Patricias Argentinas, escuela rural, 90

Pelinski, Ramón, 114-115, 173, 269

Perdomo, José Ignacio, 37

Pereira Salas, Eugenio, 37

Peretz, Isabelle, 221

Pérez González, Juliana, 37, 37n

Perseguição, 143n

Pessoal da Velha Guarda, 151n

Pink Floyd, 146, 155

Pinochet, Augusto, 86

Pinto, Theophilo, 135n, 147-149, 151n, 153

Pixinguinha, 151n

Platón, 91, 116

Plummer, Ken, 49

Pollock, Jackson, 91

Prada, Blanca Inés, 176

Prince, 182

Puccini, Giacomo, 188

Quilapayún, 150

Raça Negra, 125

Radio Universitaria FM, 147

Ramos, Pilar, 225

Raïfal, Lucio, 23

RCA, 151

Recording Industry Association of America (RIAA), 149

Reguero, Blanca, 177

Reguillo Cruz, Rossana, 196
Reichenbach, Hans, 32
Reina Fabiola, clínica, 90n
Revolver, 238n
Reyes Schramm, Adelaida, 32, 34, 35, 38n, 47n, 55
Rice, Timothy, 25, 47n, 52, 53
Riefensthal, Leni, 80
Riemann, Hugo, 30n
Rodríguez, Silvio, 188
Rojas, Ricardo, 206
Rondón, César Miguel, 170
Rossini, Gioachino, 224
Rubio, Héctor, 81, 84
Rubio, Isabel, 221
Ruiz, Agustín, 23, 135n, 145
Ruiz Olabuenaga, José, 42, 43
Rycenga, Jennifer, 225

Sá, Simone, 111
Saïd, Edward, 173, 264, 282, 284
Salazar, Adolfo, 283
Saldívar, Gabriel, 36
Sammartino, Federico, 17, 18-19, 65, 71, 73
San Cornelio, Gemma, 234, 245
Sandro, 242
Sandroni, Carlos, 111, 120-121
Sans, Juan Francisco, 17, 20, 135
Santamaría Delgado, Carolina, 43, 50n
Sargento Pimienta, 152, 238n
Sas, Andrés, 37

Schaeffer, Jean-Marie, 229, 240
Schafer, R. Murray, 136, 160
Schönberg, Arnold, 76
Sebreli, Juan José, 269, 271, 272
Seeger, Anthony, 43, 284
Semán, Pablo, 230, 243
Semanario Musical, 31n
Serrat, Joan Manuel, 68
Shakespeare, William, 91
Shakira, 71
Sharp, Cecil, 33n
Shepherd, John, 38, 49, 166, 168
Shuker, Roy, 150, 153
Simon, Paul, 152
Sinatra, Frank, 153
Society for Ethnomusicology, 33n
Sodré, Muniz, 116
Sófocles, 202
Solís, Marcos Antonio, 69-70
Somoza, Alexis, 249
Souza, Gabriel de, 243
Souza, Tarik de, 125
Soziologische Schriften I, 85
Spencer Espinosa, Christian, 17-18, 69
Spivak, Gayatri, 284
SS, 77n, 84
Standard Oil, 77n
Sterne, Jonathan, 111
Stöckli, Matthias, 221
Stumpf, Friedrich Carl, 29, 33, 47n, 58
Suazo, Félix, 249

- Tagg, Philip, 108, 178
Tango, 78
Teoría de la acción comunicativa, 85
Tate, galería, 232n
Tatit, Luiz, 111, 120, 122
Terra, 147n
Thalía, 71
Tinhorão, José R., 123
Titon, Jeff, 36, 41, 50, 52, 244
Tomlinson, Gary, 31, 47n, 224, 225
Toro, Josefina, 167
Torres, Eleazar, 23
Toscanini, Arturo, 139
Tosh, Peter, 108n
Tosta Dias, Márcia, 123
Travassos, Elizabeth, 108
Treitler, Leo, 43, 47n
Trotta, Felipe, 17, 19, 72, 102, 107, 135n, 155
Tupinambá de Ulhòa, Martha, 23, 43, 109
Tusón, Amparo, 179
- Ugas Fermín, Gabriel, 175, 186
Ulises, 81
Unesco, 87, 88, 89
Universidad Católica de Córdoba, 90n
Universidad Complutense de Madrid, 27
Universidad Federal del Estado de Ceará, 147
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 67n, 108

- Valcárcel, Luis E., 279
- Vargas Llosa, Mario, 249
- Vásquez, Chalena, 23, 67, 68, 135n, 141n
- Vattimo, Gianni, 80-81
- Vega, Carlos, 206
- Veloso, Caetano, 124
- Verón, Eliseo, 207, 208, 210-211
- Vianna, Hermano, 120
- Vicente, Eduardo, 135n, 152, 158
- Víctor, 149
- VII Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la
Música Popular-Rama Latinoamericana, 27
- Vikar, Bela, 33n
- Vila, Pablo, 230, 243
- Vinci, Leonardo da, 232
- Viña del Mar, festival, 86
- Viñuela, Laura, 225
- Viola, Paulinho da, 124
- Vivaldi, Antonio, 188
- Vox Dei, 242
-
- Wagner, Richard, 167, 202
- Wallin, Nils L., 221
- Warhol, Andy, 91
- Watanabe, Ruth, 171
- Waterman, Christopher, 36, 47n
- Waxer, Lise, 246n
- Weber, Edith, 171
- Whiteley, Sheila, 225
- Wikipedia, 146, 232n
- Williams, Raymond, 198, 202

Xingú, 141n

Yes, 155

YouTube, 146, 219, 245

Yúdice, George, 219, 227-228, 245-246

Zanotti, Gabriel, 174

Zappa, Frank, 146

Zatorre, Robert J., 221

Zumthor, Paul, 141n



Índice general

Sobre la colección

EL COMITÉ EDITORIAL.....7

Presentación

ALEJANDRO BRUZUAL.....9

Prólogo. Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina

JUAN FRANCISCO SANS Y RUBÉN LÓPEZ CANO.....13

Ser o no ser, he ahí el dilema. Reflexiones epistemológicas en torno a la relación entre ciencia y musicología

CHRISTIAN SPENCER ESPINOSA.....25

Introducción.....25

Cuatro momentos en la historia de la musicología
con pretensión científica.....28

Las huellas o marcas gnoseológicas de la ciencia
en la musicología.....39

Ser o no ser: he ahí el dilema. Dos reflexiones
sobre la relación entre ciencia y musicología.....50

Lista de referencias.....60

Estética, teoría crítica y estudios etnográficos de la música popular: algunas propuestas

FEDERICO SAMMARTINO.....65

Sobre los juicios estéticos según la cybercomunidad	
IASPM-AL.....	66
Sobre los juicios estéticos según fragmentos	
de la teoría crítica.....	73
Sobre los juicios estéticos según mi experiencia.....	87
Lista de referencias.....	96

Criterios de calidad en la música popular: el caso de la samba brasileña

FELIPE TROTTA.....99

Los criterios legítimos.....	101
Otros criterios de valoración: tecnología y participación	
corporal.....	109
El caso de la samba	119
El valor de los juicios de valor.....	127
Lista de referencias.....	131

Sobre pastas, paquetes de bizcocho, o... De cómo el apetito musical es construido, fijado y transformado por los medios

HELOÍSA DE ARAÚJO DUARTE VALENTE.....135

Introducción.....	135
El formato CD como promesa (frustrada) de eternidad....	136
El elepé: de la <i>derrota a la redención</i>	138
Misterios de la <i>audición clara</i> : testimonios auditivos	
imaginarios.....	140
¿El viejo-nuevo elepé está de vuelta?.....	143
Nuevas viejas maneras de oír	146
Las diferentes piezas del disco.....	150
Recopilaciones, álbumes.....	152

Los papeles del papel.....	155
<i>Bonus track</i>	159
Lista de referencias.....	162

Musicología popular, juicios de valor y nuevos paradigmas del conocimiento

JUAN FRANCISCO SANS.....	165
--------------------------	-----

El papel del sujeto en las epistemologías alternativas y en la musicología	170
Los juicios de valor en la música popular.....	175
La dimensión discursiva de los juicios de valor.....	178
Lista de referencias.....	191

Música popular, investigación y valor

CLAUDIO F. DÍAZ.....	195
----------------------	-----

Introducción.....	195
Tradiciones intelectuales y juicios de valor.....	198
Sociología y valor.....	202
Los valores del investigador.....	209
Lista de referencias.....	214

Juicios de valor y trabajo estético en el estudio de las músicas populares urbanas de América Latina

RUBÉN LÓPEZ CANO.....	217
-----------------------	-----

Introducción.....	217
Los límites del juzgado estético universal.....	221
El objeto de estudio ha de pasar por el juzgado: juicio y narrativas de legitimación disciplinar.....	225
Música popular y arte.....	231
La inoperatividad de UN canon para las músicas populares latinoamericanas.....	234
Modos de estudio de juicios de valor en las músicas populares latinoamericanas.....	240

Conclusiones.....	247
Lista de referencias.....	251

**¿Juicios de valor? Orgullo y prejuicio en los estudios sobre
música. Una reflexión desde la etnomusicología**

JULIO MENDÍVIL.....	261
Lista de referencias.....	288

Índice de nombres.....	293
-------------------------------	------------

Este libro se terminó de imprimir
en los talleres de la Fundación Imprenta de la Cultura,
Guarenas, Estado Miranda, Venezuela, en el mes de septiembre de 2011.
En su diseño se utilizaron las familias tipográficas
Lubalin Graph, y Optima.
La edición consta de 2.000 ejemplares.







¿Cuán legítimos pueden ser los juicios de valor que la academia ha tenido tradicionalmente hacia la música popular? ¿Cómo formular un juicio estético sobre ella? ¿Es lícito para el estudioso proyectar sus gustos personales, o debe limitarse a documentar la valoración estética de sus consumidores? ¿Es posible establecer un "canon" único de obras en el vasto rompecabezas de la música popular latinoamericana?

Estos ocho ensayos son producto de un foro electrónico sobre estas cuestiones, que involucró a investigadores de América Latina en un intenso debate y evidenció algo esencial: el problema del juicio estético se enlaza estrechamente con la postura epistemológica del investigador, y con las contradicciones de la musicología popular como disciplina emergente en el horizonte académico.

ISBN: 978-980-399021-3



RIF: G-200008198-8



Gobierno Bolivariano

Ministerio del Poder Popular

